A orelha perdida de Van Gogh

música e multimédia

Rui Eduardo Paes

HUGIN
editores, lda.

RUI EDUARDO PAES

A ORELHA PERDIDA DE VAN GOGH

música e multimédia

HUGIN
1998

A orelha perdida de Van Gogh
música e multimédia

Rui Eduardo Paes

Editor: Hugin Editores, Lda.
Apartado 1326 - 1009 Lisboa Codex
Tel.: (01) 813 01 39 - Fax: (01) 814 42 12
Email: hugin@esoterica.pt

Capa: Carlos Raimundo
a partir de "Carnival" (1949), óleo de Alton Pickens

Composição e maquetagem: Hugin Editores, Lda.

Montagem e impressão: Sociedade Astória, Lda.

ISBN: 972-8310-56-0

Depósito Legal: 119827/98

Primeira edição: Fevereiro de 1998

APOIADO PELA:
NOVA
PORTO 98.9 - LISBOA 96.6
DISCOS IMPEDIDOS
DOMINGOS 23:00-01:00
UMA PRODUÇÃO AUDEO E RÁDIO NOVA

© 1998, Rui Eduardo Paes
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Para a Ana Paula

A simetria não pode ser humana mas só divina e o homem deve aceitar o assimétrico numa tentativa constante mas nunca atingida de conquistar o seu oposto: o simétrico. (...) É só através de uma exaltação do desvio, do intervalo, portanto, que se pode realizar um novo valor expressivo. E dizendo «desvio» e «intervalo» pretendo precisamente sublinhar o facto de que no conceito de intervalo deve ser entendido não só um conceito de pausa, de «gap», entre estímulos sensoriais tanto de caracteres «estéticos» como não, e também a presença de uma possibilidade criativa renovada após o advento de tal pausa, de tal interrupção. O mesmo se pode dizer relativamente ao conceito de desvio: que não será apenas a interrupção e afastamento de um caminho mais tranquilo, mas igualmente renovação e reelaboração, tornadas possíveis pela brusca interrupção que terá tido lugar no percurso habitual de um acontecimento artístico. Por conseguinte, ambos os fenómenos - tanto o intervalo como o desvio - devem ser considerados como promotores de uma nova e diferente possibilidade inventiva.

Gillo Dorfles, in «Elogio della Disarmonia»

Aviso ao leitor

«A Orelha Perdida de Van Gogh» é a sequela necessária de «Ruínas» (Hugin Editores, Lisboa, 1996), o meu anterior livro. Como ele, junta textos inéditos a versões revistas e actualizadas de trabalhos antes saídos em várias publicações nacionais, como o extinto «Diário de Lisboa», o semanário «Blitz», o «Diário de Notícias», «O Independente», «Expresso» e o «Jornal de Letras», entre outros. Como ele também, tem uma estrutura fragmentária, que o tema de agora mais justifica: trata-se de mostrar ao leitor como a realidade musical contemporânea é feita de partes, partes estas que constroem metonimicamente o todo em que se possam inserir sem nunca deixarem de ser discerníveis.

Procurei desta vez, no entanto, sair do domínio exclusivo da música para procurar analogias noutras áreas demonstrativas de que aquilo que se passa na arte dos sons está longe de ser único. É assim que, se as práticas musicais tendem cada vez mais a ser «transidiomáticas», «transversalizando» as várias famílias e géneros, é o mesmo movimento que as impele a tentarem cruzamentos com artes como a dança, a «performance», o teatro, o cinema e o vídeo. O mesmo se passa, de resto, na forma como vemos o nosso próprio corpo: enquanto súmula de partes em que umas quantas se destacam naturalmente (ou nem tanto assim). A relação da música com o corpo é, aliás, mais importante do que poderíamos crer e muitos dos criadores do nosso tempo estão apostados em evidenciá-la, a exemplo dos antigos.

Daí que as músicas a que me refiro ao longo destas páginas se definam pela sua organicidade - são viscerais, físicas e «humanas» (adjectivo nada abusivo, quando verificamos que tantas expressões musicais perderam humanidade) - e carácter vital. Já em «Ruínas» isso era assim, mas neste livro juntei às músicas «de arte» outras que evidenciassem iguais sintomas e indícios apesar da sua índole popular ou mesmo pop. Talvez por isso, é mais «aberto» e plural.

Para todos os efeitos, as osmoses e ligações referenciais ou de materiais sonoros processam-se livremente entre os modelos estéticos hoje existentes. Não há limites para a troca de elementos ou para a sua junção e mistura.

Neste fim de século (e de milénio, não o esqueçamos), vivemos realidades que nos são totalmente novas e, se algumas nos fazem temer o futuro, outras são particularmente entusiasmantes. Há 10 anos, uma conjuntura musical como esta não seria possível, bem como o tipo de análise que aqui emprego. O estilhaçamento e complexificação do tecido criativo - se me é permitido utilizar terminologia tão «colectivista» - a que assistimos tornou-se um aliciante intelectual extra. Relacionar, interpretar, compreender é um exercício especialmente gratificante neste cenário e isso apesar de o seu objecto nem sempre ser satisfatório, em termos de conseguimentos. Não são poucos, na verdade, os projectos musicais ou multimédia aliciantes a que, depois, os resultados não correspondem.

O que não deixa de ser compreensível: estamos em plena crise (assim têm sido todos os fins de século de que há memória) e esta, se tudo põe em causa, tem como qualidade intrínseca ser criativa. Reformulam-se os dados disponíveis e, ao fazê-lo, novas possibilidades se nos anunciam, num intervalo de tempo entre o «agora» e o «depois» em que tudo parece mexer e fervilhar de força. As incongruências, claro, são mais que muitas, mas este é o paraíso de qualquer jornalista de cultura que preza, acima de tudo, a liberdade criativa.

Parte 1

David Lynch encontrou uma orelha no jardim

Que relação pode haver entre a orelha que **Van Gogh** perdeu num acesso de loucura, movido pela mais doentia das paixões, e a que é encontrada na relva de um jardim no filme de **David Lynch** «Blue Velvet», vestígio de um crime orquestrado pelo mal e não, simplesmente, obra do acaso ou de uma sociedade em ruptura? Será a mesma orelha? De certa forma sim, porque tanto uma como a outra são indícios materiais de um anacronismo, uma disfunção, uma derrapagem da realidade. Curiosamente, este pedaço do corpo humano que é apenas a parte exterior do aparelho auditivo foi «utilizado» de forma simbólica por dois artistas que não lidam com os sons, um pintor e um cineasta (ou será que, no caso de Vincent Van Gogh, o símbolo só surgiu quando **Georges Bataille** começou a escarafunchar na dita cartilagem?). E porquê? Talvez por ser o único «indício» da audição que é visível e palpável ao tacto, tendo em conta, além disso, que todas as artes não acústicas sempre tiveram um inconfessado fascínio pela primeira das formas estéticas no entender dos gregos antigos: a música.

Segundo uma tradição ainda mais antiga, a taoísta, a orelha é uma das partes mais importantes do corpo. A sua forma assemelha-se ao feto no ventre materno, com o lóbulo a representar a cabeça, como se assinalava num texto do jornal «Público» sobre as orelhas de **Mao Tse Tung** e a preocupação da CIA em não se deixar enganar por um duplo do líder chinês que lhe «ocupasse» o lugar após a sua morte, para assegurar a estabilidade política da maior nação do mundo durante algum tempo. A polícia secreta americana mandou construir na altura (hoje já não seria preciso, graças aos computadores) uma réplica gigante de uma das orelhas do «grande timoneiro», para servir como termo de comparação com imagens televisivas ou fotográficas de quaisquer novas aparições suas. De facto, nenhuma orelha se parece com outra.

Dessa importância se explica, aliás, que muitos tratamentos de acupunctura se façam na orelha, com as agulhas a procurarem equilibrar os fluxos de energia que percorrem o organismo. As várias culturas do planeta têm isso em comum: perspectivam o interior do corpo e as funções que nele têm lugar através do que se

pode confirmar na sua aparência exterior, «imaginando» funções como a audição, a circulação do sangue ou o desenvolvimento da criança na placenta.

O que caracteriza a orelha (ou o nariz, os seios, sobretudo femininos, e o pénis) é o facto de se «destacar» do corpo, como se fosse algo de integrado - tal como se o leitor juntasse um braço de plasticina a uma figura já moldada mas sem membros -, algo que se acrescenta em vez de vir de dentro. Podemos até dizer que um nariz, um seio ou um pénis têm um carácter mais parcializado do que um braço ou uma perna. Sendo todos eles «partes», os primeiros são-no mais do que os outros. Neste cenário, como entender a «descoberta» do engenheiro genético **Jonathan Slack**, que, depois de obter girinos só com cabeça ou só com corpo a partir da manipulação de uns quantos genes de rã, anunciou ao mundo já ser possível criar órgãos isolados, como o fígado, o coração ou os rins, a partir de óvulos humanos fertilizados? Imagine-se alguém a dar à luz... uma orelha, como na conhecida anedota.

A questão está tão presente no nosso universo de referências que se explica o motivo por que, entre muitos outros exemplos, uma loja de discos do Porto se chame A Orelha de Van Gogh ou uma composição de **Carlos Zíngaro** se intitule «Body Parts», surgindo na capa do CD em que foi integrada, «Release From Tension», um corpo nu seccionado em três partes, faltando duas - a cabeça e a zona genital -, para assim lhes notarmos mais a importância. Na história do pensamento, a noção de unidade deve tudo à existência de múltiplos. Confira-se o que dizia **Platão**: *«Em toda a figura geométrica, em toda a combinação ordenada de nomes, bem como em toda a combinação musical sem excepção e em toda a harmonia das revoluções siderais, em tudo o que existe de maneira geral, a unidade manifesta-se àquele que se instrui (...) O homem que assim recebeu a totalidade desta revelação é certamente o mais sábio de todos os homens (...) De múltiplo que era, tornou-se ele mesmo único e possuirá a felicidade, a maior das sapiências e a suprema beatitude, viva ele no continente ou na Ilha dos Bem-Aventurados.»*

É certo que, nas sociedades ocidentais, a orelha não tem a mesma carga que os seios femininos, por exemplo, mas também pode ser erotizada. Se hipervalorizamos o seio é porque nos

pesa a herança cartesiana: gostamos de particularizar, e isso diz respeito igualmente à nossa fixação pela protumberância auricular (outra coisa não revela o gosto de tantos por «walkmans» e «discmans»). Note-se que a palavra «seio» provém do latim «sinus», que possuía o significado exacto de curvatura, volta, bojo, e que podia muito bem ser aplicado à orelha. No vocabulário de marinharia, designava-se assim a vela de um navio ou qualquer tecido enfunado pelo vento. A analogia está feita: os seios são algo que está em destaque e tem um carácter distintivo na sua função estratégica natural.

Segundo o etólogo **Luís Soczka**, *«são, à semelhança de outras formas arredondadas e até do tom de voz, um sinal contra-agonístico, inibidor de agressão, distinguindo o sexo feminino do masculino»*. Além disso, enquanto as mamas dos primatas só estão tumefactas no momento da aleitação, na espécie humana há um desenvolvimento permanente do volume do peito da mulher, que deixou de ter as oscilações de ciclo sexual que têm as fêmeas primatas.

Um exemplo da ampliação até ao ridículo dos sinais ditos epimeléticos dos seios femininos - e precisamente porque se destacam do resto do corpo, ao contrário da vagina, que é interior - encontramos no filme «ABC do Amor», de **Woody Allen**. Luís Soczka «viu-o» assim: *«Na sequência em que uma mama gigantesca atravessa a cidade, afogando todos os seus habitantes em leite, o que o realizador faz é usar um sinal supranormal, um sinal ampliado que provoca uma curva de resposta igualmente maior. Só que essa ampliação ele leva-a até ao exagero e ao absurdo. Trata-se de um investimento parcial, quando é óbvio que nenhum sinal se distingue dos outros.»*

As partes ligam-se e desligam-se entre si e este cientista não deixa de comparar os seios com certas borboletas, como a Graellsia Isabellae, cujas manchas nas asas se parecem com um par de olhos: *«Acontece precisamente o mesmo - o sinal emitido pelos olhos da mulher é aumentado pelos seios, o que também acontece com o efeito produzido.»* Escusado será lembrar a velha relação que estabelecemos entre asas e orelhas. Assim se explica, de resto, o fascínio de um crítico de música português, **Fernando Magalhães**, pelas grandes orelhas de **Hector Zazou** na capa de

um dos discos deste compositor e intérprete, como se o tamanho delas e o proveito musical da obra estivessem directamente relacionados.

Os sinais sexuais emitidos pelas orelhas serão mais débeis? Assim não o pensam os fetichistas. O primeiro contacto de um corpo com outro corpo, na sempre frustrada tentativa de se fundirem no andrógino ser original da mitologia, é feito entre um seio e uma boca, de tal modo que qualquer outro de cariz erótico vai encaixar nesse, entre uma orelha e uma língua por exemplo. O múltiplo aspira à unidade. Diz o sociólogo **Moisés Espírito Santo**: *«A maçã proibida da publicidade faz muito habitualmente alusão ao redondo do peito materno e ao abocanhar da criança buscando o leite. A sugestão é caracteristicamente erótica: quem "come" o seio, quem "mama", como que se integra na mãe. A amante e a esposa possibilitam a fuga ao incesto. O coito é vivido pelos homens como uma busca do meio húmido que é o "seio" maternal, o ovo materno. É uma busca do adormecimento.»*

São partes do corpo, também, que a anatomia utiliza como unidades de medida. Nas belas artes como na cirurgia plástica, para se atingir a simetria, a proporção, a harmonia de um corpo aplica-se presentemente a medida de sete cabeças e meia. Outros cânones foram antes usados: o dedo médio da mão, a mão toda, o nariz, a clavícula, a coluna vertebral. Os egípcios consideravam ideais as figuras esguias, determinadas pelo cânone do dedo médio. Os gregos, por seu turno, aspiravam à máxima delicadeza das formas, e em consequência as suas estátuas tinham entre sete cabeças e três quartos e oito cabeças, que é já a nossa medida actual, embora sem a caracterização do movimento.

Foram estas as duas principais correntes anatómicas que chegaram até nós, ainda que por interposição: de **Durer** (1471 a 1528), que continuou as tendências egípcias, com linhas corporais muito rectas e compridas; e do renascentista **Jean Cousin** em relação aos gregos, que pretendia que se estendesse a segunda cabeça do mento, no queixo, até aos mamilos, diferentemente da medida de sete e meio agora em vigor, pela qual o segundo andar corporal vai do mento à base dos peitorais, portanto um pouco mais abaixo.

Pode parecer estranho que estas divergências tenham ocorrido, até porque alguns estudos, como os de **Leonardo Da Vinci**, comprovaram que umas partes do corpo correspondem morfometricamente a outras - exactamente: o seio e a orelha estão ligados. De facto, sete cabeças e meia ocidentais não são outra coisa senão dezanove dedos egípcios. Assim se achou a chamada «regra de ouro», proporção métrica universal cuja fórmula matemática é b2 = a (a + b). Salienta o cirurgião **José Escarduça Dias**: *«A visão do peito feminino depende obviamente da visão do todo corporal, de modo que para falar de uma geometria do seio devemos situá-lo num tronco que é o suporte dos membros e por onde passa o eixo do corpo.»*

O perímetro torácico da mulher (mais baixa do que o homem, com aproximadamente de seis cabeças e meia a sete) é igual a metade da estatura mais três centímetros, medido acima dos seios. O aspecto fisionómico é o de um hexágono, chamado hexágono peitoral, tendo como limites o plano horizontal que passa pelos acrómios e aquele que rasa o bordo inferior do músculo grande peitoral, bordo este que está a duas cabeças de distância do vértex, a 1/4 da estatura total.

O esferóide mamário da mulher tem como centro os télios e o seu diâmetro vertical vai da terceira costela à sexta. Os mamilos formam com a base do pescoço um triângulo equilátero e com o umbigo um triângulo isósceles. Da base do pescoço até ambos os olhos outro triângulo poderá ser marcado, por simpatia. O seio tem entre 12 a 15 centímetros de altura e o mesmo de largura. A distância entre os mamilos ronda os 20, 21 centímetros, de cada mamilo ao umbigo fica em 24, 25 e até ao bordo superior do esterno chega aos 17 centímetros. O volume modelar da mama é de 275 cm3. É assim o seio juvenil, uma hemisfera com o bordo superior recto ou ligeiramente escavado e o inferior convexo, em forma de gota ou de lágrima (ou de orelha, se a virmos em posição invertida).

Além disso, busca-se uma correlação das geometrias do corpo com as do meio e relaciona-se a sua morfologia com outras formas existentes à volta. As da arquitectura, por exemplo, como elucida o relacionamento geométrico da figura humana com o Partenon. A idealização do corpo através dos tempos impôs uma norma - inclusive para o tamanho conveniente de uma orelha -, mas a sua história é também a do desvio aos sucessivos padrões instituídos. *«O*

corpo é plasticizável e malealizável, deve e pode estar aberto à multiplicidade», considerava o semiólogo e crítico de arte **Emídio Rosa de Oliveira**.

Dizia o mesmo da forma como projectamos o corpo na nossa *«cabeça-ecrã»*, em *«efeito de fantasma cinéfilo»*. Há um discurso metasseio (ou meta-orelha, como neste livro) que fala não de um seio mas do Seio, objecto parcial, «detaché», que se conecta com outros objectos e outras associações de objectos, já que o corpo é um «puzzle» de reenvio: *«Este seio é inscrição corporal, letra de um corpo/espaço de produção de sintomas, ilusões, interpretações várias. Se o sujeito experimenta o seio ele já é seio, há uma inadequação básica entre o real e a sua idealização, entre o seio e o metasseio: o artista mente, o doente delira. Como referia Nietzsche, a arte faz com que não morramos pela verdade.»*

Vejamos, pois, como as letras e as artes plásticas «parcializaram» os seios. O caso de **Urbano Tavares Rodrigues**, em Portugal, é singular: *«Está em causa a própria especificidade da literatura: o escritor ou o poeta transfiguram magicamente determinado objecto e o seio pode ser emblemático, pode entrar no sonho como um corpo estranho, independente do outro corpo do qual era apêndice. O texto literário é um texto projectivo, não o esqueçamos.»* Defende o autor de «Vida Perigosa» que *«se pode constituir mesmo um museu imaginário dos seios, tal como Malraux constituiu um de obras-primas: seios vistos ou entrevistos, seios sonhados e possuídos, seios desejados»*.

A sua obra é quase esse museu: *«Coloco uma grande carga subjectiva na descrição que faço dos seios, usando mesmo adjectivos abstractos. É uma parte erógena do corpo que está fortemente ligada à sensibilidade feminina, e eu mitifiquei-a, estabelecendo uma intercomunicação profunda comigo ou com a personagem na qual eu encarno no momento de fazer a descrição. Os seios têm expressões várias, expressões de dor, de angústia, de prazer, de promessa. Estão portanto ligados, no meu imaginário, a um comportamento da mulher, a uma idade cronológica e a uma duração - a idade da experiência, do vivido, que é diferente de mulher para mulher, de ser humano para ser humano.»*

Um seio generoso surge nos seus romances com forma arredondada e um certo volume. Um seio agressivo apresenta-se duro e

pontiagudo, relativamente farto também, mais moreno que claro, revelando um pouco da altivez da mulher, como uma marca. Outras simbologias são utilizadas pelo escritor, ao nível da virtude e da castidade, por exemplo. Um seio pode até significar a guerra. Há escudos, aliás, com um relevo tal que as pontas lembram mamilos. Urbano: *«O seio é uma metonímia do corpo total e é muito importante a relação metonímica do todo com as partes: o corpo não é o invólucro do espírito, como pensavam os antigos. O espírito é uma forma superior da matéria, o corpo é o espírito, o corpo é o ser, de modo que a união entre dois corpos é uma forma de conhecimento.»*

O mesmo achou o pintor **João Vieira**, quando em tempos esculpiu seios em poliuretano e numa exposição-«performance» com o título «Mamografias» adoptou os três tipos femininos assinalados por **Freud** em «La Malaise de la Civilisation»: a mãe, a companheira e a morte. *«É com as mulheres que se inicia o conhecimento humano. Elas estabeleceram a relação do ciclo menstrual com os dos astros e das marés e perceberam que entre o seu corpo e a terra existia um mesmo movimento de sementeira e colheita. Optei por esses primeiros seres magníficos, sabendo que o grande choque entre conceitos sobre a vida se deu na Grécia, quando de Demeter se passou para Adónis e para o reino do masculino. É por isso que não concebo uma estética que não seja erótica, que não se refira à vida.»*

Quem entrava na sua instalação tinha de caminhar sobre um chão talhado em forma de seios, um chão mole. Havia maçãs espalhadas por todo o lado e as pessoas deviam sentar-se ou deitar-se sobre os seios e comer as maçãs, inspiradas no pomo de ouro do julgamento de Páris. Entretanto, eram projectadas termografias mamárias e xenografias sobre um ecrã gigante. Uma das peças em exposição era uma janela com um dos batentes fechado e uma série de seios atrás, em espuma. O artista baseou-se ironicamente na «janela francesa» que **Marcel Duchamp** designou como «Fresh Widow» e na ideia de que *«a janela do corpo feminino é o seu sexo»*: abrindo-se o «sexo» da mulher lá estavam os seios, uma alusão à fertilidade. As «performers», de tronco nu, representaram algumas situações, com uma lança, um elmo e um escudo.

Todos os cortes, associações e sínteses são possíveis neste jogo de múltiplos com que se constrói a unidade. O escultor **Quintino Sebastião** teve uma fase da sua produção artística em que operava simbioses entre seios, nádegas, vulvas e pénis. As suas *«esculturas com interior»* tinham

uns seios por fora e, por dentro, formas humanas retiradas do seu conjunto. *«Permiti-me alterar a anatomia e fazê-la funcionar em ligação com outros elementos ou dando-lhe outros contextos, com preocupações de exuberância nos efeitos do bronze oxidado»*, explica o artista.

Já **Gilles Deleuze** afirmara que o sujeito não tem identidade fixa, está descentrado, é feito de partes. De facto, é difícil chamar «eu» ao meu pénis, por mais que a filosofia cristã me aconselhe o contrário. Numa conversa que tive em tempos com o padre **José Silva Soares**, antropólogo, ele rebelava-se contra os nossos usos linguísticos: *«Usamos sempre o possessivo, dizemos "o meu corpo" esquecendo que, na verdade, eu sou o meu corpo e o meu corpo sou eu. Esse dualismo permite-nos ficar de fora. Não devíamos dizer "o meu corpo", mas "eu".»*

O cristianismo procura reduzir a multiplicidade ao uno, na sua ânsia de justificar a existência de Deus. Seja como for, as minhas orelhas não são eu e eu não sou as minhas orelhas. Elas são apenas uma parte do que eu sou. Nesse caso, a orelha de Van Gogh pode muito bem ser a de David Lynch, dada a sua condição de meta-objecto. Para além de se destacar na cabeça onde estava, foi separada a golpes de faca: não pertence a ninguém ou pertence a quem quer que seja, um louco que se mutila por amor ou uma vítima de tortura. E curioso, precisamente quando cessou de exercer uma função - receber e canalizar os sons - é que a orelha se reforça como símbolo. Pelo contrário, o seio mastectomizado já não tem propriedades epimeléticas, já não emite sinais e não simboliza o Sol ou a Lua, como em determinadas regiões do planeta.

Uma mulher que sofre a ablação de um seio entra em processo de perda. **Isabel**, 54 anos, casada, dois filhos: *«Fiquei sem o seio direito. Quando mudavam as ligaduras viravam-nos a cara para o lado. Eu reclamava: "Não sou um ser humano?" Parecia uma tonta, mas ninguém me ligava. Quando estamos internados num hospital é muito bom ouvir coisas como esta - "Hoje está um frio dos diabos." Ou - "Começou a chover." Isso liga-nos ao mundo. Já me tinha acontecido o mesmo quando me tiraram o apêndice. Compreendi então a importância das coisas mais banais. Só elas é que podiam dar alguma ordem àquilo que estava a viver; o resto era como um sonho. Eu já não era a Isabel mas a 38, o que é horrível, ser o número da cama onde nos puseram, perder a identidade. Às vezes sinto uma grande dor no bico do seio, que já não tenho, claro. É a minha dor fantasma.»*

Apesar de menos sexualizada do que o seio humano (o que, mais uma vez, é relativo; há quem considere o contrário), a orelha tem com ele uma característica em comum: a permanência. Se durante o sono ou em estado de inconsciência todos os nossos outros sentidos suspendem o seu funcionamento, o ouvido continua a trabalhar (são muitas as histórias de pessoas que se lembram de frases escutadas enquanto estavam em coma). Parte do mistério que encontramos no acto do pintor novecentista e da estranheza patenteada em «Blue Velvet» deriva da nossa subjectiva impressão de que aquela orelha, perdida num campo de girassóis holandês e roubada depois pelo cinema à voragem das formigas, está viva e ouve ainda. O seu poder simbólico, para utilizar a terminologia de **Pierre Bourdieu**, reside, até, na sua muito maior abstracção. Tanto assim que melhor uso faz a música dela do que a literatura e as artes visuais. Ou, pelo menos, uma certa música...

Também neste âmbito as coisas se relacionam. **Zeysing** «encontrou» equivalências entre as proporções do corpo humano e a música, designadamente entre a anatomia masculina e o modo dominante do acorde de dó maior, 5/8 (mi e dó, com a sexta diminuída e a terceira aumentada e alterada para dó maior) e entre as dimensões físicas da mulher e o modo dominante do acorde de dó menor, 3/5 (mi bemol e dó, com a sexta aumentada e a terceira transposta em dó menor). Antes dele, já os pitagóricos faziam essa identificação. A sua preferência pelo 5, número ímpar e, por isso, simultaneamente simétrico e assimétrico, contemplava o primeiro número matricial ou feminino, 2, e o primeiro número masculino, 3. **Pitágoras** considerava a gama diatónica como o derivado de uma sequência de quintas, correspondente aos cinco planetas que, com o Sol e a Lua, constituíam a astronomia clássica grega.

Uma certa música, dizia eu? Assim é, de facto. Se desde sempre a arte musical absorveu elementos estranhos, reutilizando-os de formas diferentes das originais, no século XX começou a ver-se a si mesma como um composto em que partes distintas se associam entre si, à maneira de um «puzzle». Para tal contribuíram, em paralelo, os desenvolvimentos da música concreta (continuados pelos da electroacústica e da acusmática) e os da sonoplastia cinematográfica e da rádio. O conceito de fusão é típico do sentido de montagem e mistura nascido com as novas perspectivas tecnológicas e estéticas, mas foi apenas um dos tempos de algo que ultrapassa o mero cruzamento de géneros musicais. Entre «Sweetnighter» dos **Weather**

Report ou «Birds of Fire» da **Mahavishnu Orchestra**, na década de 70, e «Naked City», do grupo com o mesmo nome liderado por **John Zorn**, vai uma distância incomensurável.

Já não se trata de juntar isto com aquilo, como faziam o jazz-rock e o folk-rock, ou sequer de retirar os traços distintivos de uma certa tipologia e dissolver o seu conteúdo com outros assim destituídos da sua identidade, como fizeram e fazem alguns improvisadores que não concordam com as teorias «não-idiomáticas» de **Derek Bailey**. E isso apesar de os processos actuais, inspirados nas colagens surrealistas, serem apresentados como coisa óbvia: «*Não faço mais do que brincar com os géneros; baralho-os e coloco-os uns ao lado dos outros em vez de os fundir*», explica Zorn.

Na música deste compositor e saxofonista cada idioma musical é a parte de um todo feito de multiplicidades discerníveis. É verdade que ele parte invariavelmente (ou chega sempre aí, o que vai dar no mesmo) do jazz, mas os seus discos e concertos saltam muito rapidamente de situações conotadas com a música de câmara para outras que repetem os padrões do grindcore, da surf music ou do cabaré, entre milhentas outras. Pode a inconsistência e a superficialidade de práticas como esta colocar sérios problemas musicológicos, podemos até questionar a razão de ser desta reapropriação de signos já estabelecidos, mas a verdade é que é uma atitude «natural» quando somos bombardeados a toda a hora e em todos os locais (no centro comercial, ao telefone, enquanto subimos no elevador ou durante uma deslocação de táxi) por sons musicais cuja origem não distinguimos.

A música é sempre uma decorrência da realidade em que se vive e a nossa pulverizou-se literalmente. Pegar nos pedaços e reordená-los para reencontrar algum sentido - por mais «quebrado» que este nos surja - só pode ser, pois, um acto positivo. Neste cenário, e tal como assinalou a revista «Traverses», até *«o corpo humano é um elemento plástico que pode e deve ser redefinido»*.

Uma obra como «Organ Transplants», dos **Stock, Hausen and Walkman**, é paradigmática, com as suas misturas de «samples» de easy listening dos anos 50 e 60 para órgão. No interior da embalagem do CD deparamos com uma fotomontagem que segue os mesmos preceitos do conteúdo musical: velhas imagens pornográficas cortadas a meio e misturadas de modo a surgirem uns opulentos seios em cima e um pénis erecto em baixo, ou vice-versa. O

objectivo desta formação é claro: exaltar a hibridação estética e o hermafroditismo das formas. Com outra abordagem da música, **Dick Higgins** utilizou como partitura de «Ten Ways of Looking at a Bird», para violino e cravo, um conjunto de fotos de nus masculinos. «Variations on a Natural Theme, For Orchestra», por sua vez, associa partes gráficas com imagens de uma mulher nua e «Sonata for Prepared Piano» tem como notação uma fotomontagem de raízes de árvores, rochas e... um dorso humano.

São inúmeros, os casos de músicos que trabalham com partes. **Michael Kowalski** tem como matéria-prima todas as músicas que percorrem o mundo. «Gringo Blaster», o seu mais importante título, tem mesmo a relevância de um manifesto. Pianista e compositor com desempenhos em todas as áreas possíveis e imaginárias da carreira musical (electrónica, «scores» para bailado, teatro, filmes e espectáculos de mímica, canção pop, música de câmara), estava à partida vocacionado para conceber uma «meta-música» feita de reminiscências as mais diversas. Assim, «Vapor Trails» parece a música de um **Edgar Varése** com o sistema nervoso alterado, colorida pelo sax de **Ornette Coleman** e pelo suspense da banda sonora de **Lalo Schifrin** para a série de TV «Missão Impossível». «Fakebook» é um «mapa» do piano romântico de **Chopin** a **Liszt** e «Bringing in the Sheaves» pretende ser a síntese do percurso de 200 anos da escrita para flauta, de **Mendelssohn** e **Schubert** a **Stravinsky**.

Mais adiante, «Lekcja Gry Na Fortepianie, Akord Chopin» é um tributo à mazurka, música de dança de origem polaca que Chopin sofisticou, incluindo extractos de 20 temas, combinados segundo as técnicas de montagem do cinema. «Gringo Blaster», a peça que dá nome ao disco, é por sua vez uma viagem intencionalmente leviana pelos ritmos negros e sul-americanos, saltando do merengue para o rap e deste para a rumba, o samba, o tango. Ao que parece, Kowalski compreendeu que, se tudo nas culturas contemporâneas está disponível, nada pode permanecer autêntico...

A coexistência e a indiferenciação das músicas do mundo conduzem a uma extrema relativização de parâmetros, e daí que no seu esforço de derrubar fronteiras entre estilos e disciplinas **Pina Bausch** utilize nos seus espectáculos mistos de teatro, dança e «performance» um «patchwork» de recuperações musicais das áreas mais diversas, da

clássica à cançoneta ligeira. Um dos seus melhores espectáculos de sempre, «Cafe Muller», foi um exemplo de como a escuta, estado de alerta, é uma pré-condição da criatividade.

Do mesmo modo, são variadíssimos os elementos discerníveis na música de **Elliott Sharp**: o canto circular da tribo Inuit do Ártico e as vocalizações harmónicas dos monges tibetanos e do hoomi mongol; as músicas coreana e por contraponto dos pigmeus Ghidole de África; os blues do Delta norte-americano, a música de sopro polifónica dos Banda, tribo da América Central que toca trompetes de osso; o free jazz e o acid rock; a electroacústica. Este poli-instrumentista que dá primazia às guitarras cruza a percussividade do berimbau brasileiro com os malabarismos de **Jerry Lee Lewis** e aplica as técnicas do piano às cordas, admitindo mesmo a influência de Liszt - *«Gosto nele, especialmente, da ornamentação, da densidade e da velocidade.»*

Admira, ainda, **Jimi Hendrix**, os **Electric Flag**, a música electrónica da Universidade de Columbia-Princeton nas décadas de 60 e 70, a banda sonora do filme «Forbidden Planet», **Max Nehaus**, Edgar Varese, **Iannis Xenakis**, **Harry Partch**, **Sonny Sharrock**, **Cecil Taylor**, Ornette Coleman, **Otis Rush**, **Albert Collins**, **Ry Cooder**... - uma autêntica salada de géneros e personalidades musicais. Todos eles estão presentes de algum modo nos seus temas fragmentários e torturados, com a sintaxe e o sentido em permanente implosão. Curiosamente, o tipo de estrutura e articulação que dá à sua música é o mesmo dos livros de **Thomas Pynchon** e **Don Delillo**, os seus escritores preferidos.

Foi nesta direcção também que evoluíram os belgas **Palinckx** entre «Covers» (1992) e «The Psychedelic Years» (1996). O primeiro disco contém versões desconstrutivistas de temas cuja autoria, género e localização no tempo vai de **Bach** a **Napalm Death**, passando por **Beatles**, **Charles Mingus** e **Krysztof Penderecki**, muitas vezes na mesma faixa. O segundo, no seguimento deste tipo de intervenção musical, é uma montagem de citações pilhadas aos **Pink Floyd** iniciais, ao **Zappa** do final dos anos 60, a **Ligeti**, aos **Beach Boys**, a **Ayler** ou aos **Velvet Underground**. Qual é a diferença? «Covers» não era mais do que um disco de interpretações e «The Psychedelic Years» é já o produto de uma atitude que esqueceu outro propósito senão a colagem de materiais. Um tinha a sua razão de ser no próprio título e o outro é um «pastiche».

A improvisação, devido talvez à fragilidade das suas construções «instantâneas», é um exemplo privilegiado de como a parte, cada parte, pode «fazer» o todo e configurar um padrão sem nunca o totalizar, muito particularmente nas práticas musicais que entendem a invenção sonora e a integração de memórias reactivas - *«o nosso corpo é mais velho do que nós»*, escreveu **Roland Barthes** - segundo uma lógica transidiomática, ou seja, obliquamente às várias tipologias da música. Seja como for, talvez não se deva falar aqui de colagem e sim de mistura, «mixagem»: os vários elementos em jogo não se relacionam apenas, interagem. Afirmou **Henry Threadgill** numa ocasião, com alusões algo místicas: *«Sinto que faço parte de qualquer coisa. Algo que se mete dentro de mim, me acompanha para onde vou e me surpreende de alguma maneira. Talvez uma forma de vida maior do que eu...»*

Hal Russell colocou a questão de modo mais prosaico. *«O que se pode fazer quando se sabe de mais?»*, perguntava. *«Improvisar!»*, respondia logo de seguida. No seu caso em especial, nada, de facto, era mais verdadeiro: atravessou várias épocas do jazz e tocou com figuras tão distintas quanto **Gene Krupa**, **Billie Holliday**, **John Coltrane** e **Miles Davis**. «Hal Russell Story», gravado nas vésperas da sua morte, em 1992, é uma viagem do swing à actualidade, passando pelo bop e pelo free. Considerava ele que as várias famílias do jazz existiram desde sempre em continuidade ou em simultâneo, nunca se opondo efectivamente. Daí as alusões, ao longo da sua duração, a **Sarah Vaughan** em «You're Blasé», a Ornette Coleman e **Charlie Parker** em «O & B», a **Woody Herman** em «Woodchopper's Ball» ou a Albert Ayler em «Ayler Songs».

Estamos em pleno domínio das músicas sinergéticas. Há sinergia, segundo **Buckminster Fuller**, quando *«o comportamento dos sistemas globais não é explicado pelo comportamento das suas partes tomadas separadamente»*. **Evan Parker** tem este conceito como tema em «Synergetics - Phonomanie III». Improvisação livre, electrónica, músicas tradicionais da Sardenha, da África do Sul, de Tuva, na Sibéria, e da Coreia do Sul são os ingredientes deste título registado ao vivo, com instrumentos como o imbumbu, uma espécie de didjeridu africano, o launeddas ou o komungo, para além dos saxofones, do computador, do sintetizador e do contrabaixo.

A colagem de músicas completamente distintas entre si - entre a nova música e as tradições não-ocidentais, por exemplo - ainda mais

evidencia a condição sinergética da «collage» e da colagem que já não o é propriamente. Assim se passa com **Glen Velez**. Tocou percussão exótica no **Paul Winter Consort** e xilofone e marimba com **Steve Reich**. Se da primeira experiência lhe vem a ambivalência da improvisação com matriz jazzística com o vocabulário «erudito» e a vocação para as escalas e as sonoridades terceiro-mundistas, do segundo retirou a sua muito rigorosa atenção pelas estruturas de conjunto. Dessas influências provém a sua duplicidade como músico: é um percussionista virtuoso mas descura esta sua tendência para se preocupar com a composição e a forma.

Um exemplo suficientemente esclarecedor disto mesmo é um disco de **Rabih Abou-Khalil**, «Nafas», em que Velez, americano, interpreta fielmente a música tradicional turca. E assim acontece, igualmente, com os registos sob o seu nome motivados pela formulação de um «folclore imaginário». Velez utiliza uma instrumentação heterogénea, com origens na Venezuela, no Egipto, na China ou em Marrocos, e forja uma música interétnica que é, sem dúvida, uma mistificação universalista. E, no entanto, nunca desrespeita e corrompe a essência de qualquer expressão musical de raiz que utilize, ao contrário do que fazia, por exemplo, o duo **Roberto Musci/Giovanni Venosta** antes de se dedicar à música antiga com os seus «samples» planetários que podiam juntar uma flauta do Laos a uma voz do Burkina Faso, electronicamente tratadas e inseridas num contexto ocidental e «contemporâneo».

Glen Velez não tenta nivelar as culturas musicais, escusando-se com o pseudo-globalismo da world music: procura paralelismos e coincidências, ou então antíteses e ramificações, o que é comum e o que é único. Se a música resultante é, sem dúvida, um híbrido, se reinventa a própria geografia, não é uma síntese, mas uma projecção: não já música-património, mas música enquanto arte.

Outras experiências traçam cenários muito semelhantes. Estações de rádio de seis países europeus uniram-se num propósito comum em 20 de Outubro de 1988: assinalar a célebre Noite de Cristal nazi com a transmissão, em directo e em simultâneo, de um concerto radiofónico com música de **Alvin Curran**, um dos fundadores dos lendários **Musica Elettronica Viva**. «Crystal Psalms» juntou um total de 300 músicos e técnicos, divididos em seis grupos, um por cada rádio. Cada formação foi constituída por um coro entre 16 e 32 vozes, um quarteto de cordas ou de madeiras, um percussionista, um acordeonista e o respectivo condutor. Para além da partitura com as indicações mínimas a seguir, uma banda magnética

sincronizou os seis grupos que, distribuídos por Dinamarca, Alemanha, Áustria, França, Holanda e Itália, não se podiam ouvir uns aos outros.

A fita em questão incluiu aspectos diversos da vida judaica, como os sons do shofar, um instrumento ritual de sopro, uma criança a cantar o Bar Mitzvah, judeus iémenitas a rezar, fragmentos corais dos compositores hebraicos da Renascença **Salomone Rossi** e **Cáceres**, ou extractos da liturgia judia do Séc. XIX, da autoria de **Lewandowski** e **Sulzer**. Para além de tudo isto, também o «Va Pensiero» de **Verdi**, um pouco de **Offenbach** e valsas de **Strauss**, numa profusão de fragmentos sonoros e de citações e referências, com mudanças abruptas de discurso. A rádio, portanto, como factor de sincronia ou *«desordem estruturada»*, para aplicar as palavras do próprio Curran.

No jogo de montar que é a música, a referência toma um papel importantíssimo, independentemente de surgir ou não como citação. Segundo alguns, está mesmo na essência do acto de criação artística. No que respeita às artes visuais, diz o cineasta e autor de banda desenhada **Alejandro Jodorowski**: *«Toda e qualquer tela abstracta faz referência a Velasquez. Quando se faz B. D., é impossível não nos referirmos a Tintim.»* Assim sendo, e tal como escreveu **Manuela Paraíso** sobre o «tocador de gira-discos» **Christian Marclay**, *«muito mais do que um mestre na técnica das misturas, ele é um intérprete de cada disco vinílico que aborda.»*

É curioso, de resto, verificar como John Zorn cita e referencia nas suas composições e improvisações. Nas notas que acompanham os seus discos é mesmo costume surgirem listagens de nomes da música do passado e do presente que lhe serviram de inspiração ou modelo, ou que, pura e simplesmente, foram por ele copiados. Em «Radio», dos **Naked City**, a lista é exaustiva: **Eric Dolphy, Paul Bley, Bob Demmon & The Astronauts, Little Feat, Ruins, Anton Webern, Booker T. and the M.G.'s, Colin Wilson, Ennio Morricone, Chuck Brown, Orchestra Baobab, The Meters, Tony Williams' Lifetime, Anthony Braxton, Sammy Cahn, Frank Sinatra, Morton Feldman, Carl Stalling, Melvins, Beatmasters, Septic Death, Hellfire, Ivo Papasov, Naftule Brandwein, Repulsion, Led Zeppelin, Bernard Herrman, Santana, Extreme Noise Terror, Conway Twitty, Agnostic Front, Corrosion of Conformity, Massacre, Quincy Jones, Funkadelic, Carcass, Liberace,**

Jan Hammer, Eddie Blackwell, Charlie Haden, Mick Harris, Carole King, Red Garland, Boredoms, Jerry Reed, SPK e **Roger Williams**, entre outros.

Com o propósito de prestar reverência aos autores que o influenciaram, **Gavin Bryars** gravou «Hommages». Incluindo soluções composicionais alheias, citando declaradamente ou referenciando-se em estilos e metodologias de outros compositores, este CD tem como mote os «ready-mades» de Marcel Duchamp, objectos do quotidiano a que o artista francês dava leituras transformadoras. Assim, «My First Hommage» é um tributo ao pianista de jazz **Bill Evans**, mas também uma exorcização do pessoal fascínio, misto de atracção e repulsa, que mantém com o «modus operandi» jazzístico, ele que já foi um músico do género. Por sua vez, «The English Mail-Coach», «The Vespertine Park» e «Hi Tremolo» vão beber directamente em **Buson**. A primeira peça é uma *«paráfrase»* (o termo é seu) de «Cortège», a segunda tem como origem a ária «Duchess of Parma», da ópera «Docktor Faustus», e a outra remete-nos para a sua colecção de estudos «Lo Staccato».

Há ainda outras particularidades, confirmando a admiração de Gavin Bryars pelos «clássicos» e o entendimento destes como modelos. Em «The English Mail-Coach» deparamo-nos com uma citação de **Holst**, designadamente da suite «The Planets». «Hi Tremolo», por seu lado, depende em grande parte dos conceitos harmónicos de **Percy Grainger** e recontextualiza uma passagem do movimento «Rufford Park Poachers», da versão daquele autor para dois pianos de «Lincolnshire Posy».

Um grande dilema surge quando a referência se torna um absoluto. O que distingue, na verdade, a personalidade musical de John Zorn? Os sobreagudos do saxofone? E as irónicas revisões da música pop por parte dos Stock, Hausen & Walkman? O ruído? Não propriamente. O que os caracteriza é a maneira como integram «clichés» estandardizados e pedaços de música criados por outros. Há qualquer coisa de **Art Tatum** nos pianismos libertários de **Irene Schweizer** e muito de Frank Zappa nos **X-Legged Sally**? Querem dizer factos como estes, muito simplesmente, que o que ontem eram totalidades musicais, projectos definidos, são hoje entendidos como despojos, «flashbacks» em forma de som, pistas.

A orelha de Vincent Van Gogh já não cheira muito bem e foi meio devorada pelos vermes, mas tem uma verdade para contar. Ou melhor: tem várias, embora parciais e contraditórias. Estas que a seguir se expõem...

Parte 2

Por trás, através e adiante

Música a metro

A música feita «à medida», para a tela, o teatro ou a dança, constitui cada vez mais um espaço à parte. Não se trata propriamente de uma tipologia, mas é lícito considerar que os factores convergentes no sentido de uma identificação de conjunto são em maior quantidade do que as distinções pessoais dos diferentes autores quanto ao entendimento do que é uma banda sonora, um «ambiente» ou um espectáculo multimédia. Tal é verificável, sobretudo, nos casos em que tais compositores desenvolvem esta actividade a par de outra dedicada à experimentação de novas sonoridades e linguagens musicais ou, eventualmente, as unem num mesmo investimento.

Muito haveria a dizer, aliás, sobre os músicos de cena ou de cinema e vídeo que se destacaram nas «vanguardas». O exemplo mais ilustre será com certeza **Ennio Morricone**. Além de compor para os filmes de **Sergio Leone**, teve uma carreira de improvisador, no colectivo **Nuova Consonanza**, e manteve uma interessantíssima produção de música de câmara. Outros se poderão assinalar, como **Perry Botkin**, o responsável pela música ouvida na longa-metragem «The Young and the Restless», com um excelente registo no domínio da electrónica «hardcore»: «Combines». Ou como o grupo **Art Zoyd**, que se especializou no acompanhamento ao vivo de espectáculos de dança («Marriage du Ciel et de l'Enfer», de **Roland Petit**) e películas dos gloriosos tempos do mudo («Nosferatu» e «Faust», de **F. W. Murnau**).

Quem seguiu o percurso dos **Throbbing Gristle**, talvez o colectivo mais extremista da primeira leva da música industrial, não esperaria a concepção de um trabalho como «In the Shadow of the Sun», longa improvisação electrónica feita para a película com o mesmo título do mais mediático dos cineastas experimentais, **Derek Jarman**. Ainda que o propósito tenha sido apenas utilizar a música como *«complemento atmosférico»* - criticável, aliás, à luz de um grande conselho de **John Cage** e **Merce Cunningham**: o de que deve haver autonomia entre artes que se predispõem a interagir -, a verdade é que esta é uma das criações mais felizes desse projecto, superior inclusive a muitos dos trabalhos a solo dos músicos então associados, **Genesis P-Orridge, Cosey Fanni**

Tutti, Peter Christopherson e **Chris Carter**. E porquê? Porque tem valor próprio e sobrevive às imagens do filme para que foi montada.

O mesmo se diga a respeito das composições de **FM Einheit**, «bruiteur» de serviço na melhor fase dos **Einstuerzende Neubauten**, para o «Prometheus» de **Heiner Muller** encenado por **Stefan Kimming** e o «Lear» de **Edward Bond** dirigido por **Wolf Seesemann**. Construções concretistas e percussões de carácter ritual emergem de um magma elaborado por meio da montagem e mistura de diversificados tecidos sonoros, os ritmos binários do rock entrelaçando-se com citações sinfónicas ou operáticas, o ruído parasitando estruturas de aparência sóbria e as vozes declamadas do teatro clássico esquadrando os blocos musicais.

Já igual sucesso não obteve «Filmarbeiten», do também elemento dos Einstuerzende **Alexander Hacke**. Exactamente os mesmos procedimentos (colagem de situações várias, fragmentação composicional) tiveram resultados negativos, tal a submissão da música à sua funcionalidade cinematográfica. Sucedem-se os extractos das partes áudio de «Terroristen», «Nihil» e «Vaterland», entre outros filmes de realizadores alemães, mas nada conseguimos reter de indubitavelmente válido. Daí se conclui que os melhores autores «de encomenda» são aqueles que tendem para uma consciencialização estética e formal do seu papel, o que só é possível quando têm da música uma abordagem de análise e pesquisa.

A verdade é que até esses podem incorrer em equívocos graves. O infeliz «Combines 2», de Perry Botkin, é disso um exemplo e algo de semelhante aconteceu a **Derek Bailey** num título particularmente elucidativo dos dilemas que podem surgir: «Music and Dance». O CD documenta o seu «duo» com o bailarino japonês **Min Tanaka** e se a actuação deste último tem tradução sonora, o facto de não o vermos a fazer aquilo que escutamos - para todos os efeitos, não se trata de um músico, ou seja, a sua utilização do corpo transcende a de qualquer executante de um instrumento - torna-se limitativo. Como a improvisação é uma prática reactiva, dependendo de estímulos partilhados, nunca temos a completa noção dos motivos que levaram o guitarrista a enveredar por este ou por aquele caminho. A própria música fica prejudicada com este tipo de suporte; o ideal teria sido um vídeo.

Paulo Chagas, compositor brasileiro mas com actividade desenvolvida na Europa, juntou esses dois âmbitos num só. Teatro musical («Peep

Show»), ópera multimédia («Vom Kriege») e obras para «dança, percussão e electrónica» têm marcado a sua produção mais recente. «Sodoma», a música que escreveu para o bailado de **Cláudio Bernardo** com o mesmo nome, foi concebida em paralelo com o desenvolvimento da coreografia, mas desde a primeira hora que lhe deu uma identidade à parte. O próprio interesse que nutre pelo aspecto cénico da música e pela integração desta com outras artes levou-o a preservar a sua independência.

Formações de cordas tipificadas na música de câmara e instrumentos de percussão brasileiros como a cuica e o berimbau serviram-lhe para congeminar uma obra que nada tem de convencional e óbvio. Ao contrário do que seria de supor pela mera indicação do instrumentário e por se saber que Chagas busca inspiração nos rituais do candomblé, nunca ele recorre a exotismos desculpabilizantes e não repete os padrões que a música de dança vem seguindo - designadamente o tipo de pulsações que facilitam o trabalho de marcação coreográfica.

No Canadá, **Robert M. Lépage** tem um percurso de múltiplos envolvimentos com o cinema experimental, designadamente o cinema-«performance» e o cinema-música de **Pierre Hébert**, realizador de animação conhecido pelas suas intervenções directas na película de 16 mm, como é o caso do muito aplaudido «Adieu Leonardo». No cinema propriamente dito chegou a participar na estruturação de filmes («Hotel Chronicles», por exemplo), ao encontro de uma afirmação de **Kurt Weill** - a de que é essa, precisamente, a finalidade da música no cinema. Mais recentemente, envolveu-se com a coreógrafa-bailarina **Lucie Grégoire** numa obra de cinema-dança, «Les Choses Dernières», inspirado em Anna Blume, uma personagem do romancista **Paul Auster** em «In the Country of Last Things».

Do filme, disse a crítica na altura da sua estreia que *«projecta a luminosidade musical de um corpo dançante sobre os múltiplos corpos cinematográficos»*, mas dada a sua limitada circulação só nos resta ouvir o CD com a composição musical para sampler e quarteto de cordas. Sem ter conhecimento das imagens, não podemos fazer uma ideia do que perdemos com a exclusiva audição deste trabalho. A música tem suficiente impacto para não nos sentirmos defraudados, mas o mais certo é esta impressão ser ilusória, pois, e tal como se assinala nas notas que acompanham o disco, neste tempo

tecnológico e cinefonográfico *«a música tornou-se impura»*, parte apenas de um todo que é a mestiçagem dos seus componentes.

Na presente cena de miscigenações musicais com outras linguagens, a palma vai para o alemão **Heiner Goebbels**, descendente de **Mauricio Kagel** nesse subgénero que é a música-teatro e compositor com uma importante produção «funcional» («Red Run», escrita para a **William Forsythe's Frankfurt Ballet Company**, não só se destina a ser interpretada ao vivo pelos músicos como estes são integrados na própria coreografia), para além de se interessar pelo rock alternativo e pela improvisação.

Oiçamos, a título de exemplo, «La Jalousie - Noises From a Novel», peça de características cinemáticas inspirada na história homónima de **Alain Robbe-Grillet**, cuja acção é quase totalmente passada no interior de uma casa e, especialmente, no quarto. Na sua autobiografia, aquele escritor fez o seguinte comentário sobre «La Jalousie»: *«... um mundo quase indescritível, construído com os sons que envolvem a casa. Como é possível que tão pouco se tenha dito sobre a importância da audição nesta novela?»* Foi o que Goebbels tentou corrigir.

Até uma composição de grande fôlego como «Herakles 2» se baseia numa obra concebida para o palco, designadamente «Zement», de **Heiner Muller**, autor com quem Goebbels colaborou bastantes vezes e que, após a sua morte, continua a musicar. Aponta o ex-teclista do grupo **Cassiber** que *«o poder estrutural, a sintaxe e o timbre»* dos textos de Muller *«estão sempre abertos à interpretação e implicam formas que a música pode tomar»*. Além disso, a inclusão da palavra na música de Heiner Goebbels, como em «Shadow/Landscape With Argonauts», é, como já foi dito, *«uma prova de que o teatro não está morto»* e *«um acto de renovação»*.

Se é verdadeira a afirmação de **Julio Lopez** segundo a qual, hoje, *«a música filma-se, pinta-se, esculpe-se, adquirindo processos analógicos de outras artes»*, o contrário também se verifica: a música influencia de algum modo as formas artísticas com que se relaciona. Seja como for, em maior ou menor grau, de uma ou de outra maneira, os compositores e músicos ao serviço de outros media ou com propósitos assumidamente interarte estão a levar a música para outras implicações. Quais é o que ainda se está para ver...

Arte cinética

Num «spot artístico» de 20 segundos, **Nam June Paik**, o pai da vídeo-arte, em geral, e da vídeo-música, muito em particular, senta-se a um piano, aproxima as mãos do teclado, afasta-as, hesita, tenta de novo, decide-se e usa a testa. Gratuito? De modo algum, pois o vídeo aproxima de nós uma virtude a que antes só chegavam os santos e os loucos: o visionarismo, nome dado à capacidade de ver por trás, através ou adiante do que vemos...

Paik surge nestas circunstâncias num vídeo de **Joan Logue** datado de 1982. Recorde-se, então, que aquele videasta e músico começou em 1959 a desenvolver um sistema de alteração das imagens televisivas por meio da colocação de ímanes nos ecrãs de TV e do ajustamento das espirais de deflexão dos aparelhos. Foi o princípio das actuais concepções do tempo na arte de registar imagens-sons (tenha-se em conta que, no vídeo, não há imagens e sons, em separado), de entender a sua montagem e sobreposição e de somar à reprodução de uma determinada realidade visual elementos criativos e de carácter plástico.

A partir de então, «ver» deixou de ser um acto passivo, debruçado sobre superfícies lisas e com progressão linear. O vídeo de arte veio estilhaçar figurações, neutralizar a alienação imagética própria da televisão, desestruturar sentidos demasiado acabados, desracionalizar os cerebralismos perceptivos instituídos. O vídeo não é a configuração do Outro ou da alteridade em nós, ao contrário do cinema, mas um híbrido que impõe o sujeito ao objecto, deformando este pelas suas metamorfoses até o aproximar de um estado intermédio, desconstruído e reconstruído ao nível da consciência, uma espécie de alter-ego vigilante.

«A Ciência da Ficção», chamou **Kate Horsfield**, responsável máxima do Video Data Bank, a uma selecção de obras de vídeo-arte que correu mundo e foi vista entre nós numa memorável edição dos Encontros Acarte. Ciência da ficção? Sim, claro. O vídeo americano de arte age por citação e por ironia, estando na sua matriz os anúncios televisivos e a propaganda política, estratégias ficcionais congeminadas «cientificamente». Incluíram-se então alguns exemplos da publicidade dos anos 50 sem que isso parecesse absurdo: a vídeo-arte é a efabulação de um

estilo de comunicação com alcance e propósito. Logo, é uma arte «útil», independentemente de preferir a fantasia (caso dos «videoclips» musicais), a experimentação (como arte supostamente de «vanguarda») ou a denúncia (o vídeo de cariz político-social, hoje tão em voga).

No primeiro caso está «Once in a Lifetime» dos **Talking Heads** ou «Sharkey's Day» de **Laurie Anderson**, ambos caracterizados pelo ritmo, a desmesura, a sugestão da vertigem - na ressaca, ainda, da «drug culture» dos anos 60. No segundo podemos incluir «Lip Sync», um clássico de 1969 assinado por **Bruce Nauman** no qual a inversão visual e a dessincronização sonora modificam completamente o que à partida julgávamos ver, ou, de modos diferentes, «Leaving the 20th Century» (**Max Almy**, 1982), «Ahluvyalike» (**Cubacub**, de 1983), o surpreendente «Anthem» de **Bill Viola**, também de 83, ou «Arcade», da dupla **Lyn Blumenthal/Carole Klonarides** (1984), todos eles trabalhados ao nível da síntese de imagens. No capítulo político, por sua vez, será de apontar «L.A. Nickel» de **Branda Miller**, gravado em 1983 num bairro suburbano dos EUA, ou «AlienNATION», desmontagem acusativa do discurso científico dirigida por **Edward Rankus**, **John Manning** e **Barbara Latham** em 1980.

O período mais interessante e inovador da vídeo-arte vai dos seus primórdios até à década de 80 - depois, diluiu-se em manifestações artísticas de outro âmbito. No que à vídeo-música diz respeito, nenhum avanço decisivo tornou obsoletas as instalações de Paik em que uma série de televisores transmitiam imagens abstractas induzidas por frequências electroacústicas. Já não se tratava apenas de vídeo (imagem-som) mas daquilo a que **Vassily Kandinsky** chamava *«música-arte cinética»*. O artista coreano estudou com **John Cage**, **Pierre Schaeffer** e **Stockhausen** e depressa o apelo performativo da música o levou para situações multi ou intermédia. Em «Neo Dada in Der Musik» utilizou um projector de cores, três ecrãs de cinema, uma «stripteaser», um pugilista, uma galinha viva, uma menina de seis anos, um órgão de luzes, uma moto e sons concretos, pretendendo em apenas um minuto - a duração da obra - fazer *«da TV uma arte total, no sentido de Richard Wagner»* (!).

Nas suas utilizações não televisivas, o vídeo é apenas uma entre várias linguagens interactivas. Um exemplo será a colaboração de

Phill Niblock, compositor, fotógrafo, cineasta e videasta, com a coreógrafa e bailarina **Muna Tseng**. O público vê-a no palco, observa as parcializações corporais ou gestuais operadas pelo vídeo em vários monitores (*«video portraits»*, lhes chama o autor de «Four Full Flutes»), ouve a música e acompanha as projecções de diapositivos a preto e branco, tudo em simultâneo. Nas utilizações televisivas, por sua vez, o vídeo não passa, igualmente, de um meio, pois a televisão converteu-o aos seus propósitos - com processos como o «super slow motion», tão requisitado para as transmissões desportivas, a criatividade deu lugar ao pasmo tecnológico. Ou seja, a TV não se transformou na «arte total» que, com alguma ingenuidade, os primeiros vídeo-artistas ambicionaram.

Escreveu **Joan Truckenbrod** num ensaio intitulado «Integrated Creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature»: *«Os artistas tradicionalmente educados numa única expressão criativa, como a música, o teatro ou as artes plásticas, estão agora a explorar formas de arte que misturam os vários media de modo a reflectir a complexidade da própria existência humana.»* Para reforçar esta ideia, a artista multimédia refere neste seu texto a crença de que a arte é sempre um reflexo da vida, *«pela exposição, interrogação e reafirmação das suas experiências»*.

O curioso é que, se antes se mistificou o papel da televisão, agora é o computador o objecto de todas as esperanças: *«Proporciona-nos a ultrapassagem da segmentação criativa, ou melhor, das percepções sensoriais - decorrente segundo Marshall McLuhan da invenção da Imprensa e do desenvolvimento de formas lineares de pensamento -, pelo facto de ser multidimensional e interdisciplinar»*, defende ela.

E no entanto... já há mais de dois mil anos que **Sun Tzu** avisou em «A Arte da Guerra» o que segue, referindo-se à impossibilidade de tudo abarcar: *«As notas musicais são cinco apenas, mas as melodias que com elas se podem compor são tantas que nunca as poderemos escutar todas. As cores primárias são cinco apenas, mas as suas combinações tantas que não se podem visualizar todas. Os sabores são cinco apenas, mas as suas misturas tantas que todas não podemos provar.»*

Bem vistas as coisas, o vídeo só foi (e é) oportuno por unir audição e visão, os dois grandes sentidos do homem contemporâneo. Deixou de

fora, porém, a fisicalidade do movimento - já ninguém espera que a TV e a música electrónica com os seus concertos em fita acabem com as artes performativas - e a nossa eterna vocação para organizar o espaço, para o funcionalizarmos ou nele intervirmos a nível estético. Se a «morte» da «performance»-arte coincidiu com o «boom» do vídeo (vídeo-arte, vídeo-música, vídeo-dança) e a destas três disciplinas videográficas se deveu mais tarde, directa ou indirectamente, aos rumos normatizadores tomados pela televisão, a verdade é que a tónica performativa se realçou em vários domínios (música improvisada, «live electronics», alternativas ao teatro declamado, etc.). O «video-wall» levou à instalação audiovisual e esta à vídeo-«performance», ao vídeo enquanto instância de acção.

De alguma forma, este impulso em direcção à «criatividade integrada» já estava presente na síntese de música, movimento e luz no Kandinsky de «Der Gelbe Klang»; no «Prometheus» de **Scriabin** com o seu «clavier à lumières»; nas associações de cores e vogais de **Arthur Rimbaud** (afirmou ele: *«Inventei a cor das vogais... Talvez invente um dia um verbo poético acessível a todos os cinco sentidos.»);* nos ritmos, aliterações, rimas e texturas da escrita de **Gertrude Stein**; nas «speech songs» de **Charles Dodge**, sínteses electrónicas da fala; nos poemas audiovisuais de **Mary Ellen Solt** - exemplos apontados por Joan Truckenbrod no seu manifesto multimédia.

«A tecnologia electrónica providencia uma paisagem multidimensional para a expressão criativa. Os media electrónicos são vivos, titilantes, experimentais. Os elementos desta nova paisagem são a multiplicidade, a simultaneidade, a interactividade e a transmissão ou comunicação», refere. No meio disto, o vídeo, meio electrónico entre outros, quase se perde, tal como a orelha que **Van Gogh** arrancou num momento de desvario...

O olho de Marilyn

O «videoclip» tipifica a forma como entendemos o universo das imagens nos anos 90. Diz-se há muito tempo que vivemos na era da telemúsica, mas só agora isso é um facto. E porquê? Basta reparar no que se passa: enquanto até muito recentemente o «clip» tinha por única razão de ser a divulgação das novidades discográficas - e daí, aliás, que

tivesse incorporado muitas das técnicas do filme publicitário -, as coisas tomaram proporções tais que a indústria do disco já está ao serviço de uma outra, a da televisão. O vídeo é o verdadeiro suporte do estádio electrónico da pop em que nos situamos. A acentuação do valor da imagem neste domínio, sobredeterminando ou, pelo menos, subjugando a vertente áudio, criou apetências que, inclusive, o tão anunciado vídeo-CD não poderá satisfazer.

Se a vídeo-arte foi um «desvio» da linguagem televisiva quando esta ainda dava os primeiros passos, depois recuperada pela TV, o «videoclip» tornou-se numa das poucas formas em que a arte ainda sobrevive - na maioria das vezes, infelizmente, mal. As óperas pós-modernas de **Robert Ashley** e certas produções para o pequeno ecrã de **Peter Greenaway** e **David Lynch** não chegam para afirmarmos que ela é ainda hoje actuante - por alguma razão, aliás, o experimentalismo das imagens em movimento voltou ao formato cinematográfico. O «videoclip» não é, também, a pré-história do vídeo-CD. O seu destino não está nas lojas de música, mas nos meios de comunicação audiovisual de massa. O «clip» musical de dois, três minutos, aprimorou o «estilo» televisivo, e nesse particular ultrapassou em muito a «televisualidade», passe a expressão, dos «spots» de publicidade. Em suma, «videoclip» é sinónimo de televisão, e só aí existe em pleno.

Os consumidores de música pop - bem como todos os outros, veja-se o que acontece no mercado do vídeo de ópera - não se contentam apenas com a música. Querem imagens a acompanhá-la. A própria evolução do rock caminhou nesse sentido. O glam rock introduziu há 20 anos, com nomes como **David Bowie**, o **Iggy Pop** dos **Stooges**, os **Kiss** e **Alice Cooper**, o primado da imagem que hoje vemos institucionalizado, apesar de, algo contraditoriamente, as mais recentes tendências do género (o britpop, por exemplo) não se preocuparem com isso, talvez porque procurem reproduzir uma certa ideia de simplicidade da canção inspirada nos **Beatles**.

O «videoclip» é narcisista por condição. Em «Red Guitar», de **David Sylvian**, o cantor olha-se na água de um lago tal como o fazia a conhecida figura da mitologia grega. Num «teledisco» (assim era designado há uma dezena de anos) de **Marc Almond**, os fãs tocam-lhe com as mãos como se fosse um deus. O rock definiu uma iconografia muito própria e a verdade é que os ícones telemusicais do nosso tempo só não têm o mesmo poder dos da religião porque vivem, precisamente,

da «ausência» de Deus. Nem o cinema de Hollywood criou um imaginário e uma imagética tão poderosos...

Tudo isto - religião, TV, Hollywood, cultura pop - está exacerbadamente presente nos «videoclips» de um grupo norte-americano de rock com um curioso nome - **Marilyn Manson**. As referências são óbvias: a actriz **Marilyn Monroe**, uma «suicidada» da sociedade, para utilizar a expressão de **Antonin Artaud**, e **Charles Manson**, o lobo mau da geração das flores nos Estados Unidos. Os Marilyn Manson vivem inteiramente da sua iconografia - neles, a música é secundária, surge como um mero complemento. Inspirados no «glamour» do Bowie «extraterrestre» de Ziggy Stardust e no Alice Cooper dos anos em que mimava o universo dos «horror movies», herdeiros do rock gótico dos anos 80 (os **Alien Sex Fiend**, sobretudo) e do pretenso culto demoníaco do heavy metal, devem o seu lugar à parte ao facto de acrescentarem mais alguns ingredientes ao cozinhado.

Apesar da irreverência «adolescente» contida no título do seu disco de consagração, «Antichrist Superstar», nada há de inocente na sua postura. O rock 'n' roll é teatro, como lembrava **Jello Biafra**, mas a sua história aí está para comprovar que pode ter desfechos muito sérios, como foi o caso do suicídio de **Kurt Cobain**. Referem os Marilyn Manson, por exemplo, que são satânicos não por adorarem o diabo mas porque advogam a liberdade individual até às últimas consequências, citando o super-homem de **Nietzsche**. Ao contrário de todos os seus antecessores (David Bowie confessa agora que, no tempo dos **Spiders From Mars**, não tinha plena consciência do que fazia), tudo, neles, é pensado e encenado ao pormenor, não se ficando pelo mera provocação.

Marilyn, o vocalista, tem uma cultura muito acima da média, o que é invulgar no rock (Biafra e **Henry Rollins** são as únicas excepções de que me lembro) e é ele - com o apoio condescendente de **Twiggy**, o guitarrista que tem o pseudónimo da famosa modelo anoréxica da década de 60 - o ideólogo do grupo. O seu conhecimento das estratégias de imagem a adoptar perante as câmaras nem é de estranhar, se soubermos que já foi jornalista. Podemos até achar que argumenta com sofismas e toma como certas noções que, no mínimo, são discutíveis, mas sabe muito bem o que está a dizer e como o deve dizer, até quando confessa que foi molestado sexualmente em criança ou fala da sua amizade com **Anton La Vey**, o líder da igreja satânica americana. E o que pretende

ele, afinal? Que, face ao deslumbramento e à vertigem da existência sem devir nem além, nada mais interessa...

O «look» dos Marilyn Manson sugere as colagens do surrealismo porque foi aí, precisamente, que buscaram referências. Um tutu de bailarina clássica e um capacete de aviador da I Guerra Mundial, ou uma lente óptica de aumento diante dos olhos, com uma armação «high-tech», e umas andas de gigantone, servem-lhes para compor a figura de um ser mutante que é fisicamente disforme - o mito do homem-elefante, trazido para o rock por Bowie, outra vez ele - e evidencia comportamentos esquizóides. O andrógino e assexuado Marilyn tudo faz para parecer repulsivo. Num dos mais impressionantes «clips» do grupo monta um porco, coberto de lama e dejectos, e exibe os arranhões que lhe cobrem o tronco escanzelado. Apesar disso, exerce um enorme fascínio. E por que razão?

Porque, para todos os efeitos, os Marilyn Manson representam a luxúria da imagem, aquele ponto em que, de tão investida, esta entra em disfunção e Belo e Horrível se confundem. Um grande exemplo disso é o «clip» feito para o tema «Long Hard Road to Hell», retirado de «Spawn - The Album»: aí, Marilyn atreve-se a tomar o lugar da divindade, numa reprodução «kitsch» do universo católico e, em particular, do culto mariano. Ficção científica, desenho animado, filme de terror, vídeo-arte: os «videoclips» dos Marilyn Manson são cerzidos a partir de diversas gramáticas audiovisuais, constituindo uma autêntica manta de retalhos. Na iconografia do grupo, cada componente é levado ao seu limite e até para lá dele, de modo a provocar um maior efeito de conjunto. Tanto assim que se chega a uma situação de «over-production» e barroquismo visual: da maquilhagem, baseada no branco e no negro - Marilyn e Twiggy pareciam «zombies», numa elucidativa entrevista ao «Alternative Nation» da MTV -, à aplicação de máquinas nos corpos dos músicos, dando a ideia de que se trata de seres biónicos, um velho sonho «cyber-punk».

Detalhes de uma «encenação» do rock que podem totalizar a atenção do espectador, desviando-a de outros pontos - da pobreza musical dos seus temas, para começar - e levando a desajustamentos perceptivos e à necessidade de repetir o visionamento dos seus «videoclips» para se ver o que antes escapou. Estratégia, aliás, que muito serve às estações musicais de TV, cujas programações, tal como na rádio, são baseadas na repetição.

Além de tudo o mais, temos o olho de peixe cozido de Marilyn. Segundo a lenda, o cantor pagou uma cirurgia para ter a aparência que ostenta. Se isso não for verdade (e porque não haveria de sê-lo - não

transformou a «performer» **Orlan** várias partes do seu corpo segundo os padrões físicos da história da arte?), é curioso verificar a vontade dos fãs de transpor para a realidade dos factos o que, em princípio, será apenas do domínio teatral. Chegou-se ao ponto de comentar que o vocalista tinha mandado remover algumas costelas para, imagine-se!, poder chupar o seu próprio sexo. Assim como assim, o olho de Marilyn é emblemático do que aqui está em causa e talvez seja ele o ícone supremo desta nova etapa da pop televisiva e da arte vídeo.

Lemos em «Il Nuovo Mondo dell'Immagine Eletronica», recolha de textos organizada por **Guido** e **Teresa Aristarco** quando ainda se estava no começo de tudo isto: *«Eis um dado sobre o qual se deve reflectir: a tecnologia vídeo é uma técnica e, ao mesmo tempo, uma estética das imagens que resolve de forma nova a questão do olhar. Define um espaço da imagem, inventa um olho, em tudo específicos ao meio electrónico.»*

Voltar ao princípio

«Sentir tudo de todas as maneiras/viver tudo de todos os lados/ser a mesma coisa de todos os modos possíveis/ao mesmo tempo./Realizar em si toda a realidade de todos/os momentos/num só momento difuso profuso completo e/longínquo./Eu quero ser sempre aquilo com que simpatizo» - podia ser esta a melhor das definições de uma arte multimédia, mas com estas palavras **Ernesto de Sousa** falava da vida tal como a via o olhar «abrangente» de **Almada Negreiros**.

O mentor da arte multimédia portuguesa nunca filmou ou fotografou Almada como um objecto passivo. Compreendendo a dupla caracterização do mestre enquanto intérprete da realidade e visionário, entregou-lhe o papel, teatral necessariamente, do ancião que tudo testemunhou. Numa conversa registada em fita com o autor do mural «Começar», Ernesto de Sousa afirma claramente: *«O Almada é que tem a resposta.»* Explicou-o, aliás, todas as vezes que teve ocasião de dissertar sobre os objectivos últimos de «Almada, Um Nome de Guerra», dizendo do filme, e do complexo multimédia que à sua volta foi estruturando (com projecção de textos e diapositivos, acção performativa, a voz de Almada em banda magnética e música), tratar-se de *«uma revisão crítica da cultura e da arte portuguesas, com base numa das mais extraordinárias das suas personalidades primeiras»*, e quem senão o romancista, poeta, pintor, encenador, esoterista e ensaísta de que em 1993 se comemoraram os cem anos do nascimento.

Ernesto salientou que o filme «Almada, Um Nome de Guerra», em si, pouco interessava, não constituindo um fim mas um princípio, ou um «processo» de estudo e intervenção. Daí a sua preocupação em apresentá-lo como um não-filme ou até um antifilme, obra aberta que a si mesma sobrevive, sempre diversa e renovada, multiplicando sentidos e ilacções consoante os vários componentes do multimédia se associam, as leituras que dela queiramos fazer ou ainda a variação temporal dos contextos em que a vemos, lemos e ouvimos. Foi assim em 1984 e dez anos depois, quando o público a ela assistiu no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian: no mesmo local e com iguais elementos, os resultados variaram.

Uma das características mais curiosas de «Almada, Um Nome de Guerra» é, precisamente, a sua mutabilidade. A obra já existia em embrião no multimédia «Nós Não Estamos Algures», de 1969 (ano em que foram realizadas as suas filmagens), baseado na estrutura da «Invenção do Dia Claro» de Almada Negreiros. A sua primeira apresentação pública com esse título foi em 1979, com a música original assinada pelo compositor **Jorge Peixinho**. «Luiz Vaz 73», de 1977 e estreado em Gand, Bélgica, no qual a figura de Almada é associada à de **Luís de Camões**, recicla imagens de «Almada...». Em «Ultimatum», de 1983, mostrado na Experimental Intermedia Foundation, em Nova Iorque, foi novamente utilizada uma sequência do filme.

De uma obsessão, portanto, se tratou. Nem podia ter sido de outro modo, pois, segundo Ernesto de Sousa, *«devemos utilizar o cinema para lá do cinema, numa acção-cinema que nos ponha de modo evidente (...) em face de nós próprios, como actores totais, totalmente responsáveis»*. Um projecto assim só pode ser conduzido a longo termo, ainda que tal signifique ultrapassar o limite imposto pela morte. O artista já não se encontra entre nós, mas o seu propósito continua vivo e actuante.

Desiludido com o cinema tradicional, após ter realizado «D. Roberto» Ernesto de Sousa optou por desenvolver no teatro as suas coordenadas para a elaboração do espectáculo total. Em 1965, com «O Gebo e a Sombra» de **Raul Brandão**, já contando com a colaboração de Jorge Peixinho e, nos então inovadores cenários,

do artista plástico **José Rodrigues**, esquematizara a noção de globalidade que evidenciaria na sua mais decisiva obra, homenagem à resistência de Almada contra as *«classificações fechadas dos géneros e dos meios artísticos»*. Se o multimédia evoluiu rapidamente nos últimos 15 anos, modificando os dados com que era definido, é com o teatro, combinatória de disciplinas, que ainda lidamos. Homem de teatro, tanto no que à práxis como à teoria respeita, Ernesto de Sousa está na origem de muito do que, neste país, vem acontecendo no território das artes performativas. Injustamente o esquecemos...

E ninguém melhor do que um não português para ter uma noção distanciada disso mesmo. Afirma **Peter Rubin**, cineasta experimental e artista multimédia com actividade desenvolvida entre a Holanda e os Estados Unidos: *«Se Almada Negreiros foi o artista visual que mais claramente personificou a luta da arte portuguesa através dos triunfos e das tragédias da revolução industrial, foi Ernesto de Sousa que emergiu da carnificina com um novo olho, um olho para o futuro, um olho electrónico.»*

«Em filme e vídeo, através da fotografia e do teatro, do "design" e da produção conceptual, da instalação e da "performance", as suas perspectivas sobre a natureza da comunicação e a inseparabilidade desta com a arte e a cultura estimularam não só uma nova orientação como uma nova geração e um novo modo colectivo de intervir», adianta Rubin, que considera Ernesto de Sousa um dos grandes pioneiros da arte mediática internacional.

Há cerca de duas décadas, Ernesto concebeu o multimédia como uma simultaneidade de diferentes modos de expressão artística, o cinema, a poesia e a música encenados em complemento e relacionados no momento do espectáculo, ou, como preferia dizer, da *«festa»*. A tecnologia permite-nos hoje o que antes era quase impossível: a integração da imagem com o som e o movimento e não apenas a sua associação, implicando o definitivo derrube das fronteiras que separavam a visão da audição. E se, na altura, a arte multimédia foi feita por criadores em ruptura com os sistemas estéticos convencionais - Ernesto de Sousa recusando os dogmas do cinema e do teatro e Jorge Peixinho os do academismo musical português -, não estranha que, nos anos 90, os praticantes do multimédia tenham outro posicionamento e percursos bem

diferentes, pois nunca seguiram escolas e não precisam de contrariar as fórmulas instituídas. As referências do passado, seja como for, permanecem.

Para Almada Negreiros, *«o importante é a memória»*, sendo certo e sabido que a arte não nasce do nada. Preferindo o vídeo ao cinema, dada a sua maior manuseabilidade operativa, e tipologias da música que já não têm o «vanguardismo» como bandeira, os novos artistas multimédia não serão herdeiros directos de Ernesto de Sousa mas seguem inevitavelmente as pistas por ele abertas. Nomes como **Vítor Rua, Paulo Raposo, Rafael Toral, João Paulo Feliciano, Manuel M. Mota, David Maranha** e **José Oliveira**, entre outros, são músicos, «performers» e artistas visuais em simultâneo, não entendendo a criação artística como uma actividade compartimentada. Multiplicam-se, igualmente, as colaborações interarte, os **Telectu** com o artista plástico **António Palolo** e o «performer» **Manoel Barbosa**, **Carlos Zíngaro** com os coreógrafos e dançarinos **Margarida Bettencourt** e **João Natividade**, **Nuno Rebelo** com **Paulo Ribeiro**, **Miguel Azguime** (**Miso Ensemble**) com **João Fiadeiro**.

Ernesto de Sousa não incluiu na sua actividade multidisciplinar o fazer musical. Verificamos, de qualquer modo, que a arte dos sons estava na essência do seu entendimento do multimédia, e se o lugar que em «Almada, Um Nome de Guerra» deu à banda sonora de Peixinho, rica em timbres e cores, é esclarecedor o suficiente, a música foi pensada por si de maneira mais profunda do que poderíamos imaginar. Num texto que dedicou a **Serres, Vesalius** e **Artaud**, exalta a qualidade transcultural e de transcomunicação da música, designando-a como coisa *«originária, primária, inaugural»*. Seria caso para concluir que, na sua concepção do multimédia, antes do cinema, antes mesmo do teatro, está a música. Não uma anterioridade valorativa e hierárquica, mas mítica, isto é, «fundadora». E outra vez encontramos o fantasma de Almada. Voltar ao princípio é, irremediavelmente, voltar a ele. Achava **Platão**, curiosamente, que foi com a música que começou a «indisciplina»...

Operação rizoma

Vencedor da edição de 1996 da Bolsa Ernesto de Sousa, **Paulo Raposo** apresentou na Experimental Intermedia Foundation de Nova

Iorque um concerto multimédia intitulado «Rizomas», com base no conceito de **Gilles Deleuze** e **Félix Guattari** avançado em «Mille Plateau». Diz este elemento do duo **Vitriol**, músico e artista visual com formação em filosofia e cinema: *«O conceito de rizoma* é fascinante no sentido em que é antimodelar, é uma antimemória. Enquanto a música académica, incluindo a computadorizada, e a maior parte das artes são concebidas segundo uma relação do um e do múltiplo, em estruturas binárias que se ramificam (são "arborescentes", como diria Noam Chomsky), naquela que eu faço com a electrónica em tempo real não há um determinismo de causa e efeito. O que me interessa no computador não é a rigidez das técnicas extensivas relacionadas com o modelo serial ou acústico. Interessa-me, sim, que haja uma "décalage" entre a minha acção e o "feedback" obtido e é aí que entra a ideia de rizoma.»*

Desta, retém o *«princípio da conectabilidade»*, ou seja, a capacidade de conectar um ponto qualquer com outro, mesmo que sejam de naturezas diferentes. Por exemplo, a música e a imagem, através de MIDI. *«Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, "intermezzo". A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente uma aliança. A árvore impõe o verbo ser, mas o rizoma tem como substância a conjunção e... e... e... Enquanto a primeira determina que se é isto ou aquilo, o rizoma vem dizer que tudo se pode acrescentar, que nada é exclusivo. "Rizomas" explora as implicações musicais/visuais deste conceito, sublinhando a heterogeneidade, a multiplicidade, a ruptura a-significante»*, especifica Raposo.

O tempo real, o indeterminismo e a improvisação têm tudo a ver com isto, no seu entender: *«O mais interessante na improvisação é o carácter activo e reactivo, a simultaneidade da inscrição de signos, a circulação de intensidades, a contínua mudança de direcção.»* Ainda assim, não se considera um improvisador, pois leva para o palco trabalho feito previamente. O modelo da música improvisada é-lhe mais próximo, de qualquer modo, do que o da acusmática tal como a entende o GRM (Groupe de Recherches Musicales), com a sua noção de «imagem sonora».

Comentário de Paulo Raposo: *«No cinema, tende-se a considerar o som como uma componente da imagem, mas contesto essa tentativa de sistematizar a importação dos sistemas linguísticos da imagem para o som, algo que vai de Pierre Schaeffer a François Bayle, com a excepção talvez de Pierre Henry. O vídeo tem mais afinidades com o som do que o cinema, pois o suporte é electromagnético. A imagem do vídeo é mais dinâmica, está em constante mutação, mas já não lhe podemos chamar "imagem". O termo "imagem sonora" é, pois, uma arbitrariedade linguística. Som e imagem são indissociáveis, fala-se em imagem sonora num momento em que isso já não faz sentido.»*

O que é verdade para o vídeo, no entanto, deixa de o ser quando se trata de multimédia. *«No multimédia, o sonoro e o visual não se identificam. O que estabelecem é uma relação disjuntiva. Interessa explorar essa disjunção e não a sua identificação»*, argumenta. A solo ou com o projecto **Vitriol**, ao lado de **Carlos Santos**, Paulo Raposo prefere a *«desconjuntividade e descontinuidade da imagem-som, as rupturas, os conflitos, a incomensurabilidade»*, o rizoma em suma.

A «imagem sonora» da electroacústica herdeira da «musique concrète» (muito influenciada pelo cinema, «et pour cause») é narrativa. A improvisação, por meio da «live electronics», desterritorializou-a (termo que com Deleuze ganhou nova abrangência) e fragmentou-a, pois deixou de ter uma estrutura estável. A narrativa persiste mas é descontínua. É possível, até, incluir narrativas em regimes não narrativos, como **Jon Rose** faz com as suas citações, surgindo como «acidentes», «anedotas». Assim, *«pode haver narratividade na minha música* - diz Paulo Raposo -, *mas já não há correspondência com o narrativo, pois este está em dissolução»*.

O complexo sonoro de «Rizomas» inclui computador (com programa Max, desenvolvido no célebre IRCAM), dois sintetizadores, dois samplers, dois processadores de sinal, minidisc, leitor de CD, três controladores (teclado MIDI, controlador de sopro MIDI e módulos gráficos). *«O performer pode operar ou manipular directamente os acontecimentos, amplificando-os ou projectando-os. A manipulação directa consiste em activar/desactivar, ampliar/minorar eventos, filtrar manualmente, fazer ressínteses em tempo real, provocar "feedbacks" nos osciladores, etc.»*, explica Raposo. O lado visual é constituído pela projecção vídeo de imagens transformadas em tempo real e geradas a partir dos controladores sonoros, com recurso a um sintetizador de cor. Esclarecimento: *«Certas oitavas correspondem a valores de cor e a velocidade de cada nota pode, por sua vez, corresponder à luminosidade da cor. A amplitude e velocidade das*

imagens é controlável pelo número-de-nota, por um pedal ou por dois "sliders" horizontais desenhados no "interface" gráfico.»

A obra ainda não foi estreada em Portugal mas, para todos os efeitos, Paulo Raposo aplica o conceito de rizoma a todo o seu trabalho.

* Do Grego «rhízõma», raiz. Caule subterrâneo horizontal.

O galho e a libélula

Duas formas surgem do escuro ligadas uma à outra: uma é o galho, a outra a libélula. Um par de asas aos ombros da bailarina é já promessa de movimento, mas durante muito tempo o nosso olhar poisa quietamente sobre o saxofone de **Steve Lacy**. Nada acontece para além daquilo que ouvimos. Só depois **Elsa Wolliaston** se deixa banhar pelo foco de luz, desdobrando os sentidos propostos pela música.

Africana de origem, Wolliaston foi influenciada pelo trabalho coreográfico do japonês **Hideyuki Yano** e dedica-se aos rigores da dança ocidental contemporânea. Lacy, pelo seu lado, é um instrumentista de jazz que tem com o experimentalismo um vínculo fascinado. «Five Colors/Cinq Couleurs», espectáculo de dança e, simultaneamente, concerto, deve tudo à surpresa. Elsa Wolliaston - ela sobretudo - é desconcertante. As suas referências de base estão em África, embora não aquela que os europeus julgam conhecer. Residente em França, retém do continente-mãe a essencialidade emotiva e expressiva dos seus movimentos, mais, muito mais, do que os ritmos com que conotamos a negritude. A este material acrescenta a linguagem meticulosa e elaborada da dança tradicional do Japão e, sobretudo, do butô, tudo resultando numa «performance» de contenção e preciosismo que mais reforçam a dimensão reflexiva da música tocada por Steve Lacy.

Tudo o que vemos cinge-se ao enquadramento que vai dos cotovelos até ao rosto da intérprete e as cinco fases retratadas de uma vida, do nascimento à morte, têm sobre as suas feições a diferença emprestada pelas lâmpadas de halogéneo, uma cor substituindo a outra. Todo o trabalho coreográfico concentra-se nas mãos ou mesmo nos dedos. Uma imensa fragilidade e uma elegância que chega aos

extremos do rigor são persistentemente dissolvidas pela energia que emana desta mulher. Elsa tem quase sempre os braços dobrados e as mãos aproximadas dos olhos - tudo é expressão, ainda que minimalista. Quando os estende, o gesto parece inevitavelmente excessivo, e nesses momentos os seus braços fortes como que ultrapassam a dimensão do corpo ou significam o seu abandono. Os pés pouco se mexem. Elsa Wolliaston permanece quase sempre no mesmo local, enquanto Lacy percorre o palco ou passeia-se entre o público.

Trata-se, como logo se percebe, de um ritual, e precisamente do modo como este é definido pelos antropólogos: *«processo de superação do tempo»*. Discursos físicos que são na busca de uma transcendência sempre impossível, música e dança constituem neste espectáculo uma tentativa de aniquilação do tempo, e isso apesar de parecerem recriá-lo mediante a sucessão dos ciclos existenciais, única estrutura que os assiste. Tudo o mais é improvisado: o saxofone soprano «escuta» o corpo de Elsa e este persegue os sons do saxofone, momentos havendo em que um pára para o outro dialogar apenas com o silêncio e a imobilidade.

Não se trata de uma narrativa e nem sequer de uma metáfora: o que Lacy e Wolliaston nos mostram são estados de espírito. A música é delicada mas agreste e a beleza das suas linhas contém algo de amargo. Por sua vez, é um grito aquilo que nunca o corpo da dançarina explicita inteiramente, o grito de uma vitalidade inconstante que procura vingar sem o conseguir. Um corpo pode, de facto, ser um instrumento de introversão quando se manifesta, valendo pelo que não diz mas fica sugerido ao recolher-se no exacto segundo em que sai de si mesmo.

Estranhos frutos

No palco, uma mulher puxa pelos cabelos, grita, e gritando confessa toda a verdade da vida, toda a verdade que está em si e em nós. **Billie Holiday** canta «Strange Fruits». Ouvimos o picar do disco riscado e por vezes a agulha salta. A voz perde-se e volta a surgir com um baque. Depois, subitamente, **Mendelssohn**. Estranhos frutos estes, pendurados das árvores da nossa imaginação.

Já tinha visto estas cenas. Foi em **Munch**, talvez, ou em **Bosch**. Simplesmente, **Pina Bausch** percebeu que existe no mundo dos homens e das coisas dos homens um não-sei-quê que não pode

ser dito senão lateralmente. Há em nós matérias a que não devemos dar voz, «mundos» que existirão sempre sem precisarem de ser nomeados, dispensando a forma de uma palavra ou, sequer, de um gesto. São, talvez, como as estátuas - isso se as estátuas tivessem a sapiência dos corpos que descobrem a sua imobilidade essencial.

No intervalo de «Auf Dem Gebirge Hat Man Ein Geschrei Gehort» («Ouviu-se Uma Gritaria na Montanha»), pelo **Tanztheater Wuppertal** de Bausch, uma das «performers» permanecia quieta durante 20 minutos. O rosto contraía-se-lhe, uma mão acomodava-se nas dobras da saia, a outra pendia-lhe, o polegar e o indicador juntos. A arte busca o silêncio, já todos sabíamos disso desde **Aristóteles**. Jurou o príncipe dos filósofos que a maior das artes é a música e todas as outras confluiriam mais tarde ou mais cedo nela para se remeterem ao silêncio, pois a música não é mais do que uma ilusão desse estado que está antes e depois do som.

Aquela mulher feita estátua no centro do palco e que parecia ter parado o tempo era - aprendi de outras visitas ao universo bauschiano - a própria morte, o silêncio absoluto da morte, compungida por um medo que ainda a mantinha do lado da vida e da representação. Foi ela a personagem principal desta peça que, não sendo especificamente de teatro (drama-acção), nos falava do teatro - e isso porque tudo o que acontecia, acontecia face a um olhar alucinado. Não sendo propriamente dança (movimento codificado), fez-nos ver que qualquer deslocação encenada de um corpo pelo espaço procura um sentido definitivo.

Deixado de fora, e se bem que por vezes directamente abordado, o público era a consciência silenciosa do espectáculo. Tinha um papel passivo, de facto, mas nem tanto assim. Os actores-«performers»-dançarinos personificavam os fantasmas que nos habitam. Pina Bausch opera-nos, lobotomiza-nos, extrai de nós o medo que nos sustenta e justifica. Não recorre a alegorias nem faz psicologia. Pelo contrário, prefere a lógica destrutiva e logo depois construtiva da nevrose. Éramos nós, afinal, quem estava em cena. Observávamo-nos a nós mesmos.

Este olhar que nos incomodava não era uma abstracção. Era o olhar de uma mulher, um olhar que vem do lugar da morte, num jogo de espelhos e reflexos. A morte unia-nos a todos no corpo de uma mulher, da mulher que esperava com os dedos hirtos. A mulher

que perdura em nós, histérica e esquizofrénica. «Ouviu-se Uma Gritaria na Montanha» foi um espectáculo profundamente feminino, mas também violento e agressivo. Determinara a coreógrafa e encenadora alemã nas suas notas de trabalho: *«Magoar-se um bocadinho a si próprio(a): esmurrar-se, arranhar-se, morder-se, picar as mãos, as orelhas, a língua, puxar um pêlo do nariz, arrancar um adesivo ou uma pestana, morder um braço, morder a língua, espremer uma borbulha, queimar os dedos com um fósforo, apertar bem o cinto, segurar um cigarro pela ponta acesa, espetar uma faca na ilharga, estrangular, puxar pelos cabelos, sentar-se em cima de pregos, esguichar sumo de laranja para os olhos, calar-se de repente.»*

O medo. Era o medo que víamos estampado nos balões coloridos. O medo fazia mover o ridículo apresentador de calção de banho e máscara de mergulho, com o ventre proeminente, que se sentava sobre os balões e os rebentava, brincando com a sua e com a nossa angústia. Era o medo que se pressentia quando dois grupos, vindos de cada lado do palco, arrastavam um homem e uma mulher e os obrigavam a um contacto físico impossível, e isso porque o mesmo medo lhes ditava a solidão. O medo acompanhava as personagens esbaforidas que corriam de um lado para o outro como galinhas, julgando assim escapar à inevitabilidade. Adivinhávamo-lo ao lado daquela mulher que enterrava não o seu homem, mas uma cadeira vazia. A sua presença fazia-se sentir nas mãos que apertavam um pescoço, nos corpos que se chocavam, no pânico do nadador que se afogava na areia.

Apontamentos de motricidade humana

1. **Thierry De Mei**, compositor de dança: *«O ritmo é um jogo de forças em acto, um desenvolvimento temporal sob tensão. Para um bailarino, isso é evidente; verifica-o a cada instante na realidade imediata. No caso de um salto, por exemplo, o voo e a retomada de contacto com o solo são os dois momentos que enquadram a "mise en tension" representada por esse salto. Passa-se qualquer coisa de comparável entre dois golpes de percussão.»*

2. O que é, efectivamente, uma coreografia? A opinião de **Laurent Busine**: *«Um sistema de notação que utiliza notas, esquemas,*

desenhos, ritmos, etc., uma linguagem ao mesmo tempo precisa e pessoal, a escrita da lembrança de um instante fugaz.» Podemos utilizar exactamente as mesmas palavras para definir a composição musical. Então, nesse caso, o que diferencia a música da dança? Provavelmente, nada. Só muito recentemente, na história do corpo e apenas no Ocidente, música e dança se autonomizaram...

3. *«Músicos e bailarinos são "corpos condutores" de ritmos e linhas, harmonias e dissonâncias, de forma que a música fica gravada em nós, também ela, como um movimento»*, referiu **Jean Marc Adolphe** sobre «Achterland», bailado de **Anne Teresa de Keersmaeker** sobre música de **Eugène Ysaye** e **Ligeti** interpretada ao vivo por **Irvine Arditti** e **Rolf Hind**, respectivamente. A coreógrafa é oriunda desse caldeirão especificamente europeu a que se convencionou chamar dança-teatro, mas tem a virtude de não narrar. Crê-se, nesta área, que só contando uma história é possível reter a sua essência de dramaticidade e transferi-la para a arte dos movimentos. Tal como na música-teatro é forte a tendência para reduzir a teatralidade ao «gag», a dança-teatro não é mais, em muitos casos, do que mera pantomima. Assim não acontece com a **Compagnie Rosas**: a dança de Keersmaeker não se deixa determinar pelo teatro (ou mais exactamente: pelo padrão do teatro narrativo ou de texto) e a música não delimita as suas funções à marcação coreográfica. O contrário, afinal, do que se verificou em «Doctor Faustus Lights the Lights» de **Robert Wilson,** com banda sonora a cargo de **Hans Peter Kuhn**: sempre que o Mefistófeles de Vermelho se deslocava no palco ouvíamos o pleonástico estilhaçar de vidro.

4. **Atau Tanaka** faz música com o seu próprio corpo, mas não o concebe como um instrumento. Nem, de resto, se considera um dançarino. Os seus movimentos só se traduzem em sons através do BioMuse, que procede à transformação dos sinais biológicos (captados com eléctrodos que «medem» as contracções musculares) em sinais informáticos. Será, então, o BioMuse o verdadeiro instrumento? Também não, porque sem os impulsos do corpo que «lê» e «interpreta», nada acontece. Acha Tanaka que os seus gestos não diferem muito dos realizados pelos executantes de instrumentos musicais, com a única diferença de não haver contacto físico com um objecto determinado. E no entanto, *«há uma resposta táctil, no meu corpo e de forma muito directa»,* tal como assegurou à «Revue & Corrigée». No que é que ficamos, então?

5. **Yacov Sharir** escolheu outra via para as suas «Cyber Human Dance Series». Os dançarinos da companhia que dirige movimentam-se sobre um «chão electrónico». Consoante a velocidade ou as zonas pisadas, música, luzes e animação (os «humanos cibernéticos» projectados nas paredes em redor) são controlados e alterados, via computador. Tudo interage, tudo está integrado e em sequência, tudo é simultâneo. E no entanto... muito mais interessante é o seu projecto de dança para surdos, o qual dispensa toda e qualquer tecnologia. E porquê? Elementar: porque nos vem dizer que a dança não é, necessariamente, uma «resposta» do corpo à acção da música...

6. *«Todos os instrumentos são próteses. O ideal seria mesmo que fizéssemos música com os nossos corpos. A electrónica abriu-nos e continua a abrir-nos horizontes, mas nunca trocarei o ouvido por uma máquina de calcular»* - diz **Carlos Zíngaro** a propósito das possibilidades abertas pelas novíssimas tecnologias.

7. A ideia de «instalação» implica que pelo menos alguns dos seus elementos se fixem e se imobilizem num determinado espaço. Com **Ellen Fullman** isso é impossível. Ela é uma instalacionista mas, ao mesmo tempo, uma «performer»: dispõe cordas de aço ou outro tipo de material em espaços de grandes dimensões (armazéns, por exemplo) e manipula-as para criar sons, sob o condicionamento da arquitectura e das condições acústicas do local. Uma das suas obras intitula-se «Body Music» e isso porque todo o corpo é chamado a intervir na criação sonora. Os «long string instruments» que assim monta são por ela entendidos, além disso, como *«esculturas musicais»*. A música que faz é também escultura - *«music as sculpture»*. E porquê? Porque, defende ela, a harmonia tem dimensão e substância, não precisando por isso de ficar imóvel como uma estátua ou o urinol de **Duchamp**...

8. *«Porque é que os músicos tocam com ar funesto, vestidos de preto, com o público passivamente sentado a olhá-los?»*, perguntou-se **Nam June Paik** na década de 60. A resposta deu-a numa série de «performances» iniciada com «Opera Sextronica», executada por uma **Charlotte Moorman** seminua: porque não têm audácia nem imaginação. A atitude ficou consagrada com «Madrigals of the Rose Angels» (1972) de **Harold Budd**, para harpa, percussão, violoncelo e coro feminino em «topless».

9. O saxofonista **Dror Feiler** transfere estas noções para o campo da música improvisada mas sem ser tão óbvio: *«Para mim, o princípio básico da livre-improvisação é a arte de fazer "strip-tease" mantendo as roupas vestidas.»*

10. Os nipónicos **Gerogerigegege** tocam uma música que precisa de ser vista para melhor ser ouvida. O seu circuito de apresentações públicas faz-se habitualmente em bares «gay» e clubes «underground» do Japão conhecidos pelos seus espectáculos SM. Na base de tudo estão as masturbações exibicionistas de **Juntaro Yamanouchi**, designadamente os ritmos da mão agitando a glande e os gemidos que acompanham o acto, com foguetões a disparar, fogo-de-artifício e máquinas eléctricas em delírio.

11. Também os **Merzbow** de **Masami Akita** têm o sexo como referência habitual (oiçam-se «Venereology» e «Ecobondage», por exemplo), mas sempre e só na medida em que comporta a ideia de dor ou de doença. É toda uma estética que assim se apresenta: o equivalente erótico da noise music só pode ser o «fist fucking» anal, exemplarmente fotografado por **Joel-Peter Witkin**. Como já este explicou, os seus retratos e «paisagens mortas» devem-se a uma cena vista em criança que o marcou para sempre: um acidente de automóvel com o seu estrondo, o súbito amontoar de chapa e uma cabeça que rolou até aos seus pés, degolada.

12. Sempre que se fala de **Diamanda Galas** uma obra sua em particular vem-nos à ideia: «Plague Mass», a «missa negra» que dedicou às vítimas da sida, entre as quais o seu próprio irmão. À beira do grito e do paroxismo, actuou de tronco nu e coberta de sangue numa igreja católica de Nova Iorque, apenas iluminada por velas, dezenas de velas.

13. A primeira etapa do movimento foi o sexo ou a necessidade de saciar a fome? É pouco provável que os homens e as mulheres do paleolítico diferenciassem a caça da corte amorosa, mas a verdade é que a dança sempre teve grandes semelhanças com as «coreografias» da sexualidade. E pela mesma ordem de razões, a música. *«Tenho os meus braços, tenho as minhas pernas e suficiente flexibilidade seja para o que for»* - afirmava **John Stevens,** percussionista e fundador do **Spontaneous Music Ensemble**.

14. A propósito: ao longo do seu percurso musical, **John Stevens** foi desmembrando a bateria, reduzindo-a ao mínimo indispensável. No último concerto em que tocou, o instrumento quase desaparecera. Tinha duas baquetas e pouco mais. Logo de seguida, morreu. Hoje, já

há quem diga - **Evan Parker**, por exemplo - que só podia ser esse o desfecho de tamanho despojamento.

15. Em «Fly», filme de 1970 realizado por **Yoko Ono**, a câmara acompanha a deriva de uma mosca sobre um corpo nu, enquanto a voz da cantora coloca no plano auditivo o mesmo tipo de acção que observamos, ampliando os seus efeitos e introduzindo um elemento de paródia que as imagens, só por si, não revelam. O curioso é que as curtas-metragens experimentais da conhecida artista fluxus tiveram invariavelmente, nesta altura, temática sexual. Caso de «Bottoms», em que só vemos nádegas; «Up Your Legs Forever», estudo das particularidades e diferenças da anatomia humana; «Freedom», onde uma mulher tira o seu «soutien», metáfora da libertação do corpo feminino; «Erection», com imagens aceleradas da construção de um arranha-céus de características fálicas; ou «Rape», em que o cinema é visto como um «olho» tornado órgão genital que a todos, mulheres e homens, violenta.

16. «Feeding Frenzy», do percussionista americano **Fast Forward**, é uma peça musical inteiramente baseada nos sons da preparação e do consumo de comida. Esta e os utensílios de cozinha são entendidos como instrumentos e a duração da «performance» musical só é determinada pela complexidade dos pratos escolhidos. E assim como as cenografias e adereços do grupo **Residents** se inspiram na «dança de máscaras» de **Oskar Schlemer** (Bauhaus), esta criação é um derivativo de «0' 00''» de **John Cage**, feita cerca de 20 anos antes: a composição consiste no som de legumes a serem cortados, passados num triturador eléctrico e, depois, bebidos em forma de sumo, tudo isto com sistemas de amplificação.

17. **Carl Stone** tem por hábito baptizar as suas peças de música para sampler e computador com o nome de restaurantes, como é o caso do muito elogiado «Mom's». O motivo não é difícil de descortinar: o compositor californiano adora comer, sobretudo pratos picantes e com muito tempero.

18. E o que é o desporto senão a dança ritual depois de ser reinventada pela competição entre indivíduos e grupos sociais ou o ancestral fascínio pelo jogo quando os corpos tomam o lugar das pedras esculpidas e dos pequenos paus ornamentados com desenhos de animais? Talvez a resposta esteja numa das peças mais interessantes de «Lisboa - A Soundscape Portrait», de **Michael Rusenberg** e **Hans Ulrich Werner**: «Benfica Plays, Alfama is Listening».

19. **Jon Rose** interrompeu a sua saga sobre a família Rosenberg para se dedicar a uma personagem que, contra todas as evidências, foi bem real: **Percy Grainger**, compositor australiano nascido em 1882 e morto nos EUA em 1961, precursor de todas as grandes inovações da música do século XX, aquelas precisamente que são imputadas a nomes como **John Cage** ou **Conlon Nancarrow**. «Perks» é uma peça de teatro musical com inclusão de velhas gravações e leituras das composições deste génio ignorado, fazendo alusão às suas muitas paixões mundanas. Lugar central, na obra de Rose, tem a maior de todas: o badminton. O autor ligou microfones de contacto às raquetas de dois jogadores e é recorrente a sua aparição neste inesperado e desconcertante disco.

20. Defendia o comissário da Expo '98 **António Mega Ferreira** nos anos 70, em artigo para a revista «Música & Som»: *«O rock é fundamentalmente (...) um gesto. Daí o seu eclectismo, a sua tendência para o pastiche, para o mimetismo de formas e efeitos estéticos, poético-musicais.»* Ou: *«A sensualidade intrínseca do rock está em grande parte na sua capacidade de transgredir os limites a que normalmente se confina a percepção dos fenómenos exteriores. Uma espécie de reacção em cadeia institui a hegemonia do "corpo libidinal" (J. F. Lyotard), ou seja, a disponibilidade sensorial de todo o corpo, aberto aos estímulos musicais.»*

21. Até que ponto certas inovações da música ocorrem por necessidade? É esta a questão que se coloca quando deparamos com um caso como o do guitarrista de blues **CeDell Davis**. Em consequência de uma poliomielite, viu-se preso a uma cadeira de rodas aos nove anos e as suas mãos ficaram deformadas e com muitos dos movimentos tolhidos, sobretudo a direita. Isso não o impediu de fazer música. CeDell usa a guitarra «à canhota» e afina-a de uma maneira muito sua, totalmente alheia aos cânones estabelecidos. Para conseguir efeitos «slide», recorre a uma faca de manteiga. É considerado um revolucionário da tradição e até **Ornette Coleman** tocou com ele, mas não fez mais do que adaptar a música à insuficiência física de que sofre.

22. Num documentário a preto-e-branco sobre **Thelonious Monk** transmitido pela RAI Tre, pudemos ver o pianista louco do bebop rodopiar sobre si próprio em pleno aeroporto de Paris, enquanto a mulher tratava do «check-in». Parecia feliz e alheado de tudo, girando como um pião... Fazia lembrar os místicos sufi, que giram sobre si mesmos no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, numa dança cósmica que simboliza o constante movimento dos planetas à volta do Sol. Os dançarinos da ordem dos «dervishes» de Mevlevi, na Turquia, inclinam a cabeça para o ombro direito e abrem os braços, com a palma da mão direita para cima e a da esquerda para baixo, a fim de converter o corpo num receptor-transmissor de energia do céu para o solo. Monk mantinha a cabeça para cima e os olhos bem abertos. E ria-se, não parava de rir...

23. No início do século, **Scriabin** planeou compor uma «sinfonia dos sentidos» a que daria o título de «Mysterium». Seria uma combinação de música, cor, poesia, mímica e cheiro, com a utilização de um «órgão de perfumes» que espalharia diversas fragrâncias pelo ar. O seu tema era o renascimento do homem e o local planeado para a sua estreia pública deveria ser a Índia. Morreu antes de poder terminar a obra. Só muito mais tarde - agora! - pudemos ter uma semelhante experiência olfactiva da música: nas discotecas, com techno/jungle, fumos, luzes multicoloridas e emanações de baunilha, mas sem a grandeza espiritual por ele ambicionada.

24. Música para dormir? Foi isso exactamente o que fez **R.I.P. Hayman** em «Dreamsound», reunindo temas com títulos tão sugestivos como «Sleepsong», «Snore Sonata», «Yawn Quartet» e «Dreamwaves». A antítese das concepções musicológicas sustentadas sobre o primado da acção e da «performance».

Em todos os lados

Em 1996, a Het Apollohuis, de Eindhoven, e a galeria Surge, de Tóquio, organizaram em conjunto duas exposições - «NowHere» e «Recovery of Roots/12 Environments», respectivamente - que, de comum, tinham apenas os propósitos, os intervenientes e alguns trabalhos, embora adaptados às características dos espaços em que foram montados, uma antiga fábrica de tabaco na cidade holandesa e uma escola primária na capital do Japão. Com a dupla iniciativa, pretendeu-se consagrar a instalação como modalidade interarte por excelência. Assim a «definiram» os seus comissários, **Paul Panhuysen** e **Shin-Ichi Sakai**: forma híbrida situada entre as artes visuais, a «performance», a «body art», a arquitectura e a «sound art», com enfatização do processo criativo e ampliação do próprio território da arte.

O facto é digno de registo, devido à amplitude entrevista pelos artistas convidados e ainda que, nalguns casos, nem todos os elementos

entre aqueles que podem caracterizar uma instalação tenham sido utilizados. Com realizações como estas, deixou-se «cair» o tipo de instalacionismo até há pouco admitido - uma «instalação sonora», por exemplo, já não faz sentido face a esta perspectiva de conjunto, verificando-se que para a sustentação do plano sónico de uma criação do género se passa inevitavelmente por vertentes visuais ou performativas. Circunscrever uma instalação a um domínio em particular por meio da sua adjectivação é não compreender a sua riqueza. Esta área da intervenção artística contemporânea define-se, pois, pela interactividade das disciplinas associadas. Mais do que uma variante do multimédia ou do intermédia, é a primeira forma de arte verdadeiramente «mixmedia». Pode estar nos antípodas do «concerto» ou do «espectáculo» mas nada impede que os inclua, surgindo como a sua estrutura «sólida», o seu esqueleto, algo que antecede o evento e continua depois dele. Já o contrário é mais difícil, pois a efemeridade de uma acção pontual ou de uma actuação musical/teatral não comporta a permanência. Talvez com uma excepção: a música ou a sound art que recorram a instrumentos-«robots» e programações computadorizadas.

Sander Doerbecker procurou em Eindhoven que som e visão se tornassem mutuamente dependentes, criando uma situação cuja elementaridade surpreendeu. Na instalação «Air-Co», o público tinha de caminhar sobre uma quantidade enorme de seixos espalhados pelo chão, provocando sons que ecoavam pela sala. No fundo, ouvia-se mais qualquer coisa: um murmúrio que emanava de vários pontos e consistia em «loops» gravados no próprio local, reproduzidos num volume muito baixo e a diferentes velocidades.

Como assinalou então a historiadora de arte **Kitty Zijemans**, *«o som DO espaço»* era assim *«penetrado pelo som NO espaço»*. Bastante diferente foi o que Doerbecker apresentou numa sala de aula de Tóquio. Ouvia-se um coração a bater e, sobre uma cama, brilhavam tubos de néon com uma luz fantasmagórica, cobertos por uma folha de metal azul transparente. Perto do quadro estava um cabide com um tutu de bailarina e, próximo da janela, um par de sapatos de mulher. O título convidava à imaginação: «New Kid in Town».

Com «Imaginary Social Function and Art Function, Message of Poem - Balancing Upon an Eternal Moment», **Goji Hamada** explorou igualmente, na cidade holandesa, aquilo que os

simbolismos têm de difuso e impreciso. Sentado numa cadeira a meio do espaço para si reservado, enquanto uma série de metrónomos ía marcando a passagem do tempo, dedicou-se a um estranho ritual: pintou a cara com o próprio sangue que, momentos antes, extraíra do braço com uma seringa. Ocasionalmente, interrompia-se para tirar polaróides de si mesmo com um controlo remoto. À volta, nas paredes, fotos ampliadas mostravam o «performer» nu. Em dada altura, começou a colocar folhas de papel com desenhos de rostos sobre a cara. Uns ficavam colados por momentos, outros caíam logo.

Hamada aludiu assim às suas impressões quando viu pela primeira vez uma fotografia do seu bisavô - a sensação de que o tempo que passa é tempo irremediavelmente perdido -, sendo os desenhos uma alusão às máscaras do teatro nô. Em Tóquio a sua intervenção teve características totalmente distintas. «Cheap Media Chips - 1996 / Blue Running Man» incluía oito figuras humanas que pareciam correr e estavam ligadas por cabos a uma parafernália electrónica. Esta criava sons que constantemente se desintegravam, antes de completarem alguma forma musical.

Felix Hess apresentou a mesma instalação na Holanda e no país do Sol Nascente, apenas com ligeiras variantes. Em «It's in the Air», eram os próprios visitantes que, com a sua presença, despoletavam os acontecimentos. Dezenas de bandeiras-miniatura agitavam-se com os movimentos das pessoas. O mais pequeno gesto tinha imediatas consequências. O artista fizera antes algo de semelhante com uma rã electrónica que interagia com as rãs autênticas. Segundo ele, e tal como os batráqueos, também as bandeiras «ouvem» o ambiente.

A dupla **Mihoko Kosugi/Yasuhiko Ando** também levou a mesma instalação às duas exposições, «Pendulum 1996». Várias correntes estendiam-se de uma cadeira de metal até às paredes de uma sala. Por trás daquela, foi instalado um sistema interactivo de computador. O público podia manipular as letras e as palavras que surgiam no monitor. Sempre que alguém se sentava, disparava-se um mecanismo que projectava na parede em frente fotos escolares de crianças, enquanto se ouvia (mais uma vez) o monótono bater de um coração. De fotografia em fotografia fazia-se uma lenta viagem até ao passado, só terminando no século XIX. Televisores instalados nos cantos indicavam o ano em que cada foto fora tirada. Entretanto, uma mudança ocorria: as crianças que antes estavam

sérias ficavam sorridentes - eram as mesmas fotos e as mesmas crianças, devendo-se as diferenças a manipulações electrónicas.

Os rostos tornavam-se bizarros, pois os olhos não correspondiam às bocas, instalando na percepção dos assistentes alguma incomodidade. Com o coração a bater continuamente, percebia-se que a obra nos convidava a um regresso à infância, tudo isto cruzado com a noção de identidade em relação ao grupo, à «turma», em que se está integrado. A montagem nipónica desta instalação numa escola ainda mais lhe aumentou o significado.

A importância da vertente auditiva foi maior em «Stringraphy», descrita pela sua autora, **Kazue Mizushima**, como *«música-instalação»*. No seu entender, de resto, *«a música é a chave que abre a porta aos cinco sentidos do corpo, assim como aos da imaginação»*. Tanto em «NowHere» como na exposição «Recovery of Roots», fios de algodão e seda percorriam o espaço, de parede a parede e do tecto ao chão, horizontal, vertical e diagonalmente. Colocadas como notas numa partitura, «chávenas» feitas de papel encerado funcionavam como pequenas caixas de ressonância. Munida de luvas, Mizushima esfregou ou dedilhou os fios para obter sons que ora se assemelhavam a orquestras de cordas, ora pareciam autênticas trovoadas. Umas vezes contemplativa e outras mais parecendo uma batalha, a «sinfonia» resultante envolvia todo o espaço, fundindo-se os efeitos visuais e os movimentos da intérprete com a música. Por alguma razão, de resto, a versão japonesa de «Stringraphy» decorreu na sala de música da escola colocada à disposição da Galeria Surge.

Nico Schulte assinou instalações diferentes em Eindhoven e na capital do Japão, mas ambas obedecendo ao mesmo espírito e antecipando objectivos similares. Em «Split Dimension/Split Landscapes», dezenas de tinas foram colocadas sobre o solo, contendo suco de limão e limões inteiros. O cheiro de limão pairava no ar, intenso. Viam-se espalhados pelo chão, também, cactos com flores coloridas, túlipas esmagadas e uma cama de violetas. Fios de cobre ligavam os limões aos cactos e à cama de flores. Na sala, quatro grandes altifalantes emitiam sons de vozes, num volume ora muito alto ora baixíssimo, abafados numas alturas e claramente audíveis noutras, como se ouvíssemos rádio.

E era do que se tratava, na verdade. Schulte construíra deste modo um campo galvânico gigante, um sistema biológico de rádio. Os sons que o público ouvia eram consequência da geração de electricidade por meio de material orgânico. A instalação consistia na observação da produção de energia e do fenómeno de condução eléctrica. «Zero, One, Two» limitou-se a converter o princípio ao que presumiu ser a *«realidade japonesa»*. Algas colocadas em círculo com um jarro de «saké» no meio, cinco pequenos aquários com peixinhos dourados e alguns pepinos substituíram os limões, os cactos e as violetas, também ligados por fios eléctricos.

Christian Zwanikken foi outro dos que teve dupla intervenção neste intercâmbio de exposições, uma como a outra revelando o seu gosto pela robótica. «Flight Simulator», na cidade onde a Het Apollohuis abriu a sua sede, teve como «protagonistas» os esqueletos de duas cegonhas montados em braços mecânicos controlados por pequenos computadores e uma criatura peluda suspensa por cabos que de tempos em tempos estremecia compulsivamente, devido aos impulsos eléctricos que lhe eram transmitidos. Enquanto isso, e no meio do chinfrim provocado pelo estertor destas personagens, ecoavam batidas violentas provenientes de uma estrutura metálica semelhante a um automóvel - uma mulher com rodas, dir-se-ia.

A sala de aula de Tóquio transformou-a o instalacionista num recreio de máquinas animadas com o seu «Play Time». Tudo se mexia, mas tal como em Eindhoven os movimentos conjugados eram inúteis. Os «robots» tentavam subir cordas e uma cabeça de veado agitava-se para a frente, para trás e para os lados sem que o esforço de nada lhe valesse, ouvindo-se vozes de crianças retiradas de programas televisivos infantis e o ruído ampliado das ruas.

Em contraste absoluto, as propostas de **Tokihiro Sato** em ambas as cidades decorreram silenciosamente, mas um silêncio que era mais do que inexistência de som, antes som ele mesmo. Na exposição holandesa, as paredes estavam cobertas por enormes fotos a preto e branco de lugares de todo o mundo: o círculo de pedras de Stonehenge, uma paisagem com árvores, um bote na praia, uma paisagem urbana, uma elipse de pequenos objectos. Todas essas imagens tinham de comum o brilho da luz solar, parecendo que o Sol surgia simultaneamente em diversas posições. Sato jogou mesmo com a percepção e o sentido do tempo dos visitantes, como se um dia inteiro, do nascer ao pôr-do-

Sol, passasse em apenas alguns minutos. A este efeito chamou ele «Photo-Respiration». Outras motivações teve «Akasaka Photo-Respiration», em Tóquio. Fotos e desenhos em tamanho natural (tendo em conta a perspectiva, obviamente) mostravam os edifícios das redondezas. Pela janela podia ver-se lá fora o que se via nas paredes, parecendo que estas não existiam.

Um silêncio perturbante definiu igualmente as instalações de **Soichi Arichi** e **Takashi Sasaoka**, com a luz como matéria-prima. Em «Luminous Eindhoven», uma quantidade enorme de tubos de néon enfileirava-se na vertical, apenas segura por um cabo e assemelhando-se a uma floresta de bambus. Cada tubo brilhava com maior ou menor intensidade, mas a luminosidade era geralmente muito fraca. Alguns piscavam mas nunca chegavam a acender-se. A disposição da «floresta de néon» tinha em conta a arquitectura do local: quatro pilares rectangulares dividiam o espaço em nove secções. «Reflex», um dos «12 Environments» nipónicos, explorou os contrastes de luz - luz do dia, do néon e de um «spot» de 2000 «watts» de grandes proporções. Este focava o ponto onde o professor supostamente estaria, em frente do quadro. O silêncio, compreendíamos, era também o sinal de uma ausência.

O mesmo se diga a propósito de «Supplements», a contribuição de **Hideharu Matsueda** para as duas exposições. Só se via uma mesa a brilhar no escuro, iluminada por luz ultravioleta. Duas garrafas de vinho estavam suspensas no ar por cima da mesa e o seu conteúdo pingava lentamente através de um tubo. Um monitor de vídeo passava anúncios e programas de TV japoneses em «fast forward». Imagens da mesa eram vistas num segundo monitor, cujo registo era o oposto das imagens televisivas, inspirando calma e sossego. Na mesa estavam colocados pratos cor-de-laranja. A antinomia era evidente: a mesa, espaço de comunicação, e a televisão, órgão de Comunicação Social que impede a realização de mais imediatas e directas formas de comunicabilidade. A inexistência de pessoas - de sons e de movimento - salientou ainda mais o aludido bloqueio comunicacional.

«Les Extrêmes se Touchent», de **Guus Koenraads**, foi outro caso de «surdez» intencional. Em duas salas contíguas, e do mesmo exacto modo em Eindhoven e em Tóquio, colocou duas enormes caixas de madeira que eram o oposto simétrico uma da outra, tanto assim que se poderiam encaixar. Uma era azul, a outra amarela. Cabia aos visitantes «ligar» subjectivamente as duas caixas e os dois espaços, numa fruição interior e silenciosa de sentidos e completudes geométricas.

Tanto na fábrica dos Países Baixos como no laboratório de ciências naturais da escola japonesa, **Paul Panhuysen** colocou de novo a música em destaque. Numa mostrou a sua «Mechanical String Orchestra», orquestra de cordas e percussão accionada por máquinas que seguravam os arcos dos violinos, «dedilhavam» as cordas das guitarras e agitavam as baquetas dos tambores. Na performance sonora, padrões repetitivos mudavam subtilmente, devido a diferenças de velocidade nos mecanismos. Ao lado, tinha a instalação «Load Capacity 500 Kg», com os seus «long string instruments», que tocou com as mãos cobertas de resina ou recorrendo a motores.

Em Tóquio, adaptou-se totalmente ao envolvimento em que se encontrava. «A Class on Mechanical Acoustics» consistiu na colocação em cada uma das nove bancadas de trabalho de um instrumento de cordas de sua invenção, o «duo-chord». O tamanho destes instumentos e das suas cordas foram determinados segundo a escala pentatónica. A ordem da sua distribuição inspirou-se no «círculo mágico» de **Durer**, segundo o qual a soma das linhas verticais e horizontais é 15. Panhuysen escreveu os sistemas matemáticos aplicados no quadro, para todos o confirmarem. Os sons dos «duo-chords» eram gerados por grandes berlindes que rolavam para trás e para diante ao longo das cordas, movimento este accionado pelos visitantes através de um sensor. Esses sons eram imediatamente transformados numa composição musical por meio de uma mesa de mistura.

Esteve também patente ao público, em simultâneo, um jogo musical de sua autoria, intitulado «A Good Match». Um campo de desporto a céu aberto, coberto com relva artificial, foi marcado com linhas brancas. Bidões vermelhos e azuis colocaram-se em pontos estratégicos, pois eram eles os jogadores. Ligavam-nos cordas de metal bem esticadas, com pequenos «baldes» metálicos suspensos. O jogo iniciava-se por propulsão mecânica, decorrendo essencialmente no plano sonoro.

Pelas descrições feitas se compreende a importância das exposições «NowHere» e «Recovery of Roots/12 Environments», exemplo internacional de um investimento artístico que, aparentemente, já não terá retorno. Se os anos 80 foram os do regresso à tela e ao disco, a presente década acelerou uma tendência que já vinha de trás. «Now» («agora») e «here» («aqui»), quando juntos («nowhere») significam «em lado nenhum». Uma indefinição de termos que até o seu oposto abarca, «em todo o lado». Na Holanda, no Japão, em Portugal...

Uma questão de atitude

Instalação-«performance» de **José Oliveira** na Rua Augusta, Lisboa, sobre *«a dificuldade da comunicação nas sociedades contemporâneas»*. Fluxofones (esculturas sonoras com uma corda amplificada e manipulada por arco, criadas por **Pedro Serrão**), percussão e vozes (intérpretes: para além de Oliveira, **Genoveva Faísca**, **Maria da Graça Varela Cid, Soraya M'M, Francisco Trindade, Ernesto Rodrigues, Nuno Faria** e **Pedro Queirós**) numa situação improvisacional *«focalizada na exploração de um acorde atonal contínuo, com pequenas e aleatórias oscilações harmónicas»*, segundo informação distribuída aos transeuntes.

Visava-se, com esta acção identificada com o movimento fluxus, o *«contacto directo com a assistência»*. Foi o acaso, porém, que definiu os resultados: um bêbado começou a interferir com o que se passava e, confundido pelo público com os artistas, transformou o evento num «happening», afinal, sobre a facilidade da comunicação. Aconteceu aquilo a que a sociologia chama «contágio social» - a bonomia e a laracha transmitiu-se aos presentes e algo que se pretendia «sério» acabou por não o ser, isso apesar do carro da Polícia que, entretanto, surgiu, chamado por um lojista.

Acção? José Oliveira, músico (percussionista), «performer», poeta e artista visual, explica-se: *«A minha atitude é à partida de acção e intervenção; tudo o que eu faço tem algo de combativo, é o contrário do diletantismo. Devo reconhecer que há algum desespero nesta minha deriva por diversas áreas artísticas. Aspiro à superação de tudo isso - o ideal, para mim, seria que a própria vida quotidiana fosse de intervenção. Não consigo fixar-me numa só área, a música, a escrita ou as artes visuais, estou em permanente inquietação. Na base de tudo está, no entanto, um propósito performativo.»*

Isso é verdade, inclusive, na sua actividade como artista «mail» e isso apesar de a mail-art estar em decadência e ter-se tornado banal. Perdeu-se o espírito dos pioneiros, desvaneceu-se a energia e a intencionalidade que, por exemplo, **Duchamp** lhe dava, mas Oliveira não desiste: *«Procuro sempre que haja performatividade nos meus envios, seja pela provocação aos Correios ou pela utilização do aleatório ("cartas" com dois endereços, fazendo com que o carteiro opte por um deles). Uso materiais fortes ao tacto, com relevo ou que sujem as mãos, provocando problemas quando passam pelas máquinas. Obrigo a que se procure no envelope o selo, o destinatário, as identificações das modalidades de envio. Recorro a processos dinâmicos, de "correio indirecto", em que o remetente é o destinatário ou vice-versa.»*

E como o faz? *«Não me indico como remetente e coloco uma morada falsa na frente do envelope. No verso ponho um falso remetente, estrangeiro preferivelmente, que será o verdadeiro destinatário e receberá a carta por devolução. Esta é uma prática interactiva, nómada e performativa. Uma carta dirigida a Espanha acaba por chegar à Noruega depois de ter dado a volta pelo Tibete.»* Nestes envios, pode ir dentro do envelope uma cassete com sons ou música gravados. Quem o recebe - outros artistas visuais ou músicos - acrescenta a sua própria contribuição e recoloca o envelope no circuito, com novo remetente/destinatário.

José Oliveira também cria livros-objecto. Curiosamente, foi a actividade poética que o conduziu a esse tipo de labor entre o artístico e o artesanal. Ganhou um prémio de poesia, ainda na juventude, mas depois estagnou. *«Até que descobri os livros-objecto de Vostell, Klaus Staek, Julião Sarmento, Helena Almeida e Ernesto de Sousa. O impacto que tiveram em mim deveu-se à síntese que me proporcionavam entre duas paixões: a escrita e as artes visuais. Descobri que podia tratar a poesia de forma visual. Até então fazia experiências com materiais orgânicos, troncos, ráfia, água, pequenos galhos, pedras, os mesmos que utilizo na música. Acabei por dirigir essas experiências para o objecto livro.»*

Nas «performances» - que estão *«antes, durante e depois de tudo»*, insiste - utiliza quase sempre som, seja ao nível da sound art, uma área que o fascina cada vez mais, ou da música: *«Houve uma fase em que já não sabia o que era acção musical ou "performance" propriamente dita. Tive de parar para reflectir e achei que tinha de escolher. Apercebi-me de que a fronteira entre a intenção e a atitude de certo modo exibicionista do "performer" era ténue de mais. Concentrei-me na produção sonora, mas sem deixar o meu propósito de intervenção. O meu instrumento, a percussão, já é por si só pouco discreto, pelo que há coisas que não preciso de exteriorizar tanto.»*

A improvisação tornou-se-lhe uma segunda pele. Atraiu-o a sua efemeridade, para além de lhe permitir trabalhar com outras pessoas sem preparar as situações previamente, confiando na magia do momen-

to. O carácter de instantaneidade que a música improvisada lhe proporciona diverge totalmente do que para ele é mais importante na poesia e nas artes visuais, que de efémeras nada têm. Percussionistas-improvisadores como **Paul Lovens, Roger Turner, Paul Lytton, Gunter Sommer** têm tanta influência no seu percurso como **Joseph Beuys,** Marcel Duchamp ou **Wolf Vostell**.

Onde entra a sua simpatia pelo ideário fluxus, no meio disto? *«A minha herança fluxus é rigorosamente interior, não é uma filiação. Sou um bicho do mato, um solitário, e para todos os efeitos já passou o tempo dos panfletos. Interessa-me nele, porém, o afrontamento de uma certa ordem e do conformismo reinante nas artes. Interessa-me a fusão entre a arte e a vida»,* conclui José Oliveira. Uma questão de atitude, portanto...

Gysin «playback»

Coincidindo com a realização de um ciclo dedicado a **Brion Gysin** em 1992, reunindo exposições, concertos, projecção de filmes e debates sobre este poeta e pintor desaparecido há uma dezena de anos, a Crammed Records publicou na sua colecção Made to Measure um título de homenagem que, para além de oportuno, constituiu um acto de coragem - «Self-Portrait Jumping», assinado por **Ramuntcho Matta**. E isso porque depois do excelente «Songs», de **Steve Lacy**, editado em 1981, estava dificultada qualquer nova tentativa de enquadrar musicalmente os versos e as histórias desta figura cimeira da «beat generation», companheiro de **William Burroughs** na formulação dos métodos «cut-up».

E não apenas devido à qualidade desse disco ou de com ele imediatamente se identificar a voz de Gysin, que recita os seus textos nos dois temas mais interessantes do conjunto. Nesse título foi clara a sua vinculação idiomática ao jazz - tal como já tinha acontecido com alguns dos seus pares, de resto, caso das colaborações de **Jack Kerouac** com **Al Cohn** e **Zoot Sims** - e ao estilo improvisacional de Lacy. O próprio saxofonista referiu então à Imprensa ter encontrado no trabalho do seu parceiro *«uma qualidade fortemente jazzística»*: *«Quando ele recita, é como se tocasse - parece diferente de cada vez que o faz. Muito free e sempre baseado na improvisação.»*

Não foi caso único, devo registar. Lacy dedica uma boa parte da sua actividade a musicar palavras de grandes poetas do mundo, como ouvimos em «Vespers» ou «Clangs». A Lisboa, por encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, trouxe «Desire», com textos de **Paul Valery** (N'entre Pas Sans Désir») e **Fernando Pessoa**, cantado em Português por **Iréne Aebi** (*«Quero, terei / Se não aqui. / Noutro lugar que inda não sei. / Nada perdi. / Tudo serei.»*), entre outros. A propósito, disse: *«A minha música "respira" a linguagem dos poetas, permitindo-lhe novas características formais e uma outra ressonância espiritual. Interessei-me pela literatura (assim como pela pintura, pelo teatro, pelo cinema, pela dança e pela música em geral) toda a minha vida. Aprecio muito especialmente a canção e a dança. Porque tem o jazz de ser tão estreito? Duke Ellington provou que tudo é possível quando se tem um bom grupo de músicos, imaginação e gosto.»*

Matta tentou fugir a este tipo de relação e escolheu outro caminho, apesar de ter convidado Steve Lacy para tocar no tema final e de outro instrumentista de jazz, **Don Cherry**, ser o solista ouvido na abertura do álbum. De facto, o conteúdo de «Self-Portrait Jumping» segue parâmetros totalmente diversos dos propostos em «Songs», adequados - segundo explicações do próprio guitarrista e compositor - à paixão musical de Brion Gysin nos últimos anos de vida: a new wave dos anos 80. É evidente, de qualquer modo, que não estamos perante o «pastiche» de um subgénero do rock. E se essa é uma referência constante, encontramos outros materiais tão determinantes, ou talvez mais, do produto final.

A música de transe árabe é um dos ingredientes deste trabalho (afinal, Gysin viveu em Marrocos durante 23 anos e era um grande admirador dos **Master Musicians of Jajouka**) e o seu contributo revela-se fundamental para o efeito hipnótico das estruturas repetitivas. Para além disso, descobrem-se no «melting-pot» ritmos e melodias das músicas urbanas de África. Retiradas de antigas fitas encontradas no seu espólio, as palavras de Brion Gysin são, por conseguinte, envolvidas em contextos sonoros mais populares do que os congeminados por Steve Lacy. O que até é justo, sabendo-se que este escritor e artista plástico sempre virou costas à alta cultura. «Dreamachine», peça com mais de 30 minutos alusiva à máquina que inventou para provocar estados alterados de consciência, vale por si só todo o CD.

Elogio da ambiguidade

Reescutar uma obra da **Mike Westbrook Orchestra** como «The Cortège» esclarece-nos umas quantas coisas sobre o percurso desta formação e o próprio rumo tomado por certos cruzamentos do novo jazz com a poesia. Foi este o disco que deu lugar a um desenvolvimento com a importância de «London Bridge is Broken Down», longa composição para voz, orquestra de jazz e orquestra de câmara e, ao mesmo tempo, mantém a «inocência» das abordagens iniciais do casal Westbrook ao universo dos grandes poetas europeus, que bem depressa se tornaria uma «especialidade» - sobretudo no que diz respeito ao visionário **William Blake** ou ao incisivo **Arthur Rimbaud**.

«The Cortège» enquadra o orquestralismo jazzístico com matriz em **Duke Ellington** e certas projecções enformadas pelo free com o rigor clássico de um **Rossini**, compositor que ao longo de mais de 20 anos **Mike** (piano) e **Kate Westbrook** (voz) revisitaram, incluindo na mistura outras influências desde os idos da **Brass Band**, como os hinos, as canções de «vaudeville», a música filarmónica ou de circo e as marchas militares. Está tudo aqui: a reverência pelo passado do jazz, a começar pela admiração de Mike Westbrook por **Thelonious Monk**; uma forte propensão experimentalista, embora mais intuitiva do que de pesquisa; a atracção pelas músicas populares; o vínculo com o teatro. E a poesia, claro.

O líder da orquestra e a cantora fizeram uma selecção de textos de índole e origem linguística diversas (Inglês, Castelhano, Italiano, Francês, Alemão e Sueco) e trataram as palavras de **Garcia Lorca, Hermann Hesse, John Clare, Giuseppe Belli, Pentti Saarikoski** e os inevitáveis Blake e Rimbaud com uma articulação musical intencionalmente caleidoscópica, em que as distintas associações tímbricas - valendo a orquestra mais pelo desdobramento de possibilidades sonoras do que pelas massas de timbres - são mais abrangentes do que, por exemplo, aquilo que escutamos em «Mama Chicago», obra com um apertado âmbito conceptual, o de um jazz de cabaré.

Neste registo, tal como no que o sucedeu, pretendeu-se que as estruturas fossem móveis, criando uma continuidade de eventos ou, para citar o próprio Mike Westbrook, que a música se caracterizasse como *«processo em desenvolvimento»* e não matéria cristalizada. O curioso é que os referentes encontrados provêm das artes plásticas e

não da música ou da poesia. Mike e Kate Westbrook são ambos pintores, ou foram em tempos, e já confessaram que a sua atracção por **Cezanne** se deve à ambiguidade estilística do grande mestre e à aparente ausência de definição que encontramos nas suas telas. Um dos aspectos que nos chamam mais a atenção neste trabalho é o facto de cada tema nunca terminar verdadeiramente, evoluindo com uma naturalidade admirável para o próximo. «The Cortège» é, pois, não um conjunto de canções, ora instrumentais ora cantadas por Kate Westbrook e **Phil Minton**, mas uma única composição - e se na verdade há um fraccionamento composicional, pelo menos parece que tudo decorre sem cortes, fluindo interminavelmente.

Neste sentido, «London Bridge is Broken Down» não é mais do que a continuação lógica de «The Cortège». E porque nada se perde na música da Mike Westbrook Orchestra para tudo se transformar, pode falar-se igualmente de ambiguidade musical. Ambiguidade harmónica, porque os centros tonais mudam constantemente; ambiguidade rítmica, porque os tempos e a medida se transfiguram; e até ambiguidade melódica, pois é impossível «prender» qualquer frase, qualquer refrão, num modelo sólido. Consequência: a música como que flutua, entre impulsos contrários, nunca se resolvendo.

Acontece com ela o inverso do que se passa na música pop, vivendo esta do estado de acabamento de cada canção - o que, aliás, ficou agudamente comprovado em «Off Abbey Road», o disco de versões dos **Beatles** que a Orchestra gravou, baralhando os dados.

Sem palavras com

Em «Mouthfull of Ecstasy», **Phil Minton** propôs-se cantar alguns extractos do «Finnegans Wake» de **James Joyce**. Isso, porque a escrita deste autor irlandês é já... música. Apoiaram-no, nesta tarefa, alguns dos seus correlegionários de sempre, o pianista **Veryan Weston**, o percussionista **Roger Turner** e o saxofonista **John Butcher**. Disse Weston, a propósito: *«A música que nós fazemos resulta da exploração de diversas qualidades do som. De modo semelhante, em "Finnegans Wake" a primeira coisa de que nos apercebemos é da dimensão sonora das palavras, mais importante do que o seu sentido literal. As palavras tornam-se vivas*

precisamente quando saem da página, ou seja, quando são ditas, cantadas, gritadas, cuspidas, mastigadas...»

Anna Homler, a cantora norte-americana que cometeu a proeza de cruzar a new music com a pop, preferiu não utilizar nenhuma língua conhecida nos seus trabalhos - à excepção, claro, dos temas com «spoken words» que já registou -, mas também não se limita a fazer onomatopeias, como se ouve nalgum jazz. Desde «Dó Ya Sá Di Do» que a ouvimos num linguajar que lembra por vezes o Servo-Croata, o Japonês, o Castelhano ou algum dialecto africano. Não é de uma mistura de fonemas e vocabulários que se trata, no entanto. Eis o que ela diz: *«Acho que é uma língua primal. Não sei explicar como funciona, aparece-me, simplesmente. Surge de dentro de mim, como se pulasse do meu corpo. Está ligada aos meus sentimentos e tem qualquer coisa de antigo, de muito antigo.»*

As suas escolhas sonoras são intuitivas e não visam nenhuma pesquisa linguística ou fonética. *«O que mais me interessa no canto é improvisar melodias e isso não obstante trabalhar com o poeta e músico Guy Bennett na exploração das camadas de som existentes no ruído abstracto. Não uso a voz como um instrumento mas como... uma voz. Vejo-me mais como uma contadora de histórias, apesar de utilizar uma língua só minha. Para além disso, interessam-me mais as linguagens extensivas do que as técnicas extensivas. Nos concertos, prefiro criar atmosferas sonoras que evoquem qualquer coisa aos assistentes»*, refere.

Talvez por isso, nunca foi tão longe quanto, por exemplo, a espanhola **Fatima Miranda**. A voz desta adopta múltiplos papéis, com reminiscências do flamenco cigano da Andaluzia, das albórbolas islâmicas, do xoomij mongol e do dhrupad indiano, para além das muito curiosas semelhanças da sua música com a de produção electrónica, não obstante dispensar todo e qualquer tipo de efeitos. Colaboradora habitual de **Llorenç Barber**, a autora de «Las Voces de la Voz» dispensa a intervenção da palavra, de modo a *«reencontrar a função pré-sintática da linguagem e recuperar as nossas raízes sonoras e a sua dimensão orgânica, emocional e libertadora»*.

A música que cria, a solo ou com o **Flatus Vocis Trio**, o **Taller de Música Mundana** ou o contrabaixista **Stefano Scodanibbio**, cobre uma vasta gama de timbres e registos e tem uma forte dimensão cénica. Surpreende, até, que tenha origem no corpo humano. Tanto assim que

filósofos e intelectuais a dão como exemplo da transcendentalidade da voz. Sobre tudo isto, Fatima Miranda tece os seguintes comentários: *«A voz é imaterial e frágil, é espírito, é hálito, mas está tão ligada à terra, ao corpo e às emoções que facilmente nos expõe. A voz responde a um complexíssimo mecanismo em que intervêm o diafragma, a língua, os músculos abdominais, o ouvido, o nariz, a faringe, o estado anímico, etc., de modo que cantar, fazer jogos fonéticos ou gritar correctamente supõe um alto grau de autoconhecimento, pois a percepção desse mecanismo tem como base sensações subjectivas que são difíceis de identificar e, por conseguinte, de repetir. Este é um processo lento e por vezes duro. O canto é descoberta de si mesmo e muitos têm medo disso.»*

A extensão vocal da maioria das cantoras líricas - aquelas que consideramos mais «educadas» - é de duas oitavas e meia. A de Fatima Miranda é de quatro. Deve-se essa capacidade não a especiais dotes físicos mas ao facto de combinar técnicas específicas para esse fim. Não é milagre, mas trabalho. *«A voz faz parte de mim desde que nasci, mas estudei-a e cultivei-a para a colocar ao serviço de linguagens musicais e poéticas. Não se trata de acrobacia. Na minha obra há estrutura, forma, desenvolvimento dramático. Para além disso, depende de um rigoroso esforço de investigação e de depuração estética que procura alterar os códigos imperantes da comunicação e colocar as suas contradições em evidência.»*

E continua: *«Adoro o carisma e a presença da Callas e da Tebaldi, mas também gosto de Piaf, Oum Kalsoum, Dimi Mint Abba e Piquer. Creio que a minha contribuição para o canto vai no sentido de desmistificar e abrir caminhos. A ópera foi um invento do século XVII e o bel canto do XIX, mas muitos ainda pensam que cantar é sinónimo de ópera, esquecendo que o conceito de canto é anterior, inclusive, à própria música e que nasceu como uma necessidade de comunicação entre os seres humanos e não para deleite de uns quantos. São muitos os cantores que consideram um atentado contra as cordas vocais tudo aquilo que saia dos cânones académicos, insistindo na incompatibilidade da voz lírica com a voz natural e de garganta, que do flamenco ao pansori coreano e ao gregoriano ilustram a história da música universal.»*

Sobre esta grande cantora, e muito sintomaticamente, Barber refere a formação de *«uma nova morfologia, com contributos da etnomusicologia e da electroacústica»*. Como explica Fatima Miranda, ao pretender recuperar o grito primordial busca inspiração nas antigas práticas vocais que *«cumpriam um papel orgânico e desinibidor, ligan-*

do o transcendente ao terreno». Na sua opinião, os cantos de certos rituais e celebrações colectivas e catárticas permitiam nas antigas comunidades humanas - bem como naquelas que ainda hoje mantêm intactas as suas tradições ancestrais - o relaxamento, a meditação, a animação para a luta ou para a festa que também ela procura introduzir na sua música, assim a enriquecendo.

Outros praticantes das músicas de arte têm um semelhante entendimento, como é o caso de **Paul De Marinis**, o autor de «Music As a Second Language». Diz ele: *«Escondida sob as palavras da fala e as melodias da música oiço uma voz mais antiga do que a linguagem. As convulsões secretas do cérebro articulam os músculos e agitam o mundo com uma canção já perdida para nós, com excepção talvez do riso, dando nascimento à dualidade do som e do sentido.»*

Este compositor está mesmo convicto de que *«o chilreio dos pássaros perto de nós»* ou *«a porta que range no final de uma frase»* estão subjacentes *«à escolha e à ordem do que dizemos».* Assim, a fala pode ser encarada como *«material musical».* Recorrendo ao computador e a unidades de síntese, De Marinis extrai linhas melódicas do discurso falado e «envolve-as» com uma série de transformações sonoras. *«A voz original é desmembrada - explica -, mas mantém o seu espírito»* e isso mesmo que o significado das palavras se perca. No libreto do CD que reúne temas como «Leçon Par L'aiguille» e «Fonetica Francese», com base num disco de aprendizagem do Francês, ou «Odd Evening», inspirado numa peça radiofónica chinesa de teatro, inclui a seguinte frase de **Michel Foucault**: *«Deus talvez seja não tanto uma região situada para além do conhecimento e sim algo de anterior às frases que dizemos.»*

Roger Reynolds, pelo seu lado, interessa-se pelo comportamento da voz e sua veiculação através de *«ilusões auditivas espaciais»,* sobretudo quando está ao serviço da linguagem *«e dos seus poderes evocativos».* A electrónica permite-lhe um controlo preciso do espaço audível, ao nível do «tamanho», da localização e da distância de um som particular no espaço. Um texto de **Jorge Luis Borges**, uma colagem de fragmentos de **Borges, Garcia Marquez, James Joyce, Herman Melville** e outros, bem como uma passagem do sóbrio **Coleridge** servem-lhe para o estudo «behaviourista» que «Voicespace I, III & IV» é, com a colaboração do barítono **Philip Larson**. As palavras estão lá, mas já são outra coisa.

Em «The Palace», por exemplo, atenta nos espaços ocasionalmente perceptíveis *«entre a vitalidade da mensagem concebida na mente e a*

realidade emudecida pelas próprias palavras». Em «Still», põe-se a ouvir os sons que possam avizinhar-se da voz, os quais integra *«como uma referência natural».* O grupo **Machine For Making Sense** não anda longe destes parâmetros. A linguagem, lembram os seus elementos - **Jim Denley, Chris Mann, Rik Rue, Amanda Stewart** e **Stevie Wishart** - *«é sempre excesso de experiência»,* e daí talvez a sua predilecção pelas explosões de sentido e as fragmentações frásicas, lembrando o «cadavre exquis» do surrealismo. Utilizando as palavras como elemento musical, encaram-nas como *«um mecanismo para distinguir o pensamento de outras práticas»,* o que é bem sintomático do seu tipo de intervenção.

Com a utilização da rádio por **Keith Rowe** na prática musical dos **AMM**, temos ainda uma outra abordagem da questão. Na perspectiva deste colectivo, *«a música é uma recusa da linguagem e muito especificamente a recusa da ilusória presença proporcionada pelo discurso».* Esta «recusa» é constantemente encenada e contrariada pelas improvisações da formação, onde é frequente ouvir vozes apanhadas no éter por meio de um transistor amplificado ou abafado através das cordas da guitarra. Entende Rowe que a linguagem, globalmente considerada - seja o murmúrio de um comentador político ou o relato de um jogo de «cricket» -, é *«comunicação aprisionada».*

Num registo como «It Had Been An Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado», isso é particularmente evidente. *«A música existe nesse domínio da comunicação que desafia a linguagem, tocando nas mesmas áreas em que se manifestam fenómenos psíquicos como a histeria de massas ou o pânico»,* referiram já os AMM. E mais disseram, para total esclarecimento: *«Se é suposto que a música distraia o auditor da realidade, então falhamos. É possível que as pessoas se encontrem, em vez de escaparem, graças à nossa música: a percepção auditiva é usada como um meio de conhecer a realidade, de aperfeiçoar respostas a esta, de testar a consistência do mundo. Assim como o corpo só se completa pela actividade física e a mente através do pensamento, ouvir, escutar, é igualmente um exercício da existência.»*

A título de exemplo disto mesmo, oiçamos o que diz **David Wojnarowicz** em «Itsofomo», obra sobre o sem-sentido da morte num mundo contaminado pela sida em que teve a colaboração musical de **Ben Neill**: *«Senti o meu corpo roncar com sons de veias, sangue e músculos a contraírem-se, sons de envelhecimento e desintegração, da*

sensação de amar e da sensação de medo - sons de algo que se torna ridículo com a utilização da linguagem.»

Os já referidos Machine For Making Sense acham que as palavras *«vêm do limbo das coisas que gostávamos de ter dito e não dissemos»*. Nem diremos nunca, e daí a insistência de Anna Homler ou Fatima Miranda (e **Cathy Berberian, Joan La Barbara, Meredith Monk** - foi esta, aliás, quem disse que a voz *«é, já por si, uma linguagem»* -, **Diamanda Galas**, toda uma linhagem de cantoras-feiticeiras) em desvendar os mistérios que nelas se encontram. Cada uma a seu modo, põe em prática aquilo que o neurofisiólogo **Humberto Maturana** escreveu em «Biology of Cognition»: *«Tudo o que é dito é dito por um observador.»*

Tarefa impossível? **Ornette Coleman** tem a meio uma grande obra que o mais certo é nunca vir a terminar: «The Oldest Language». Destina-se a um «coro» de 125 vozes e nela pretende cruzar textos na maior variedade possível de línguas que existem no mundo. Dilemas vários têm-no obrigado a adiar o desfecho desta composição: os seus outros compromissos musicais, a falta de verba para projecto tão ambicioso e a dificuldade de encontrar colaboradores que dominem determinadas culturas linguísticas. Mais uma recriação da mítica Babel que não verá a luz do dia...

Superpop limão

Jackson Pollock ouvia free jazz enquanto pintava e era habitual a sua presença em concertos de **John Coltrane, Ornette Coleman** e **Albert Ayler**. O mentor da «action painting» tem um pormenor de uma tela sua reproduzida na capa de «Free Jazz», álbum de 1961 do segundo daqueles nomes. Esta equivalência entre uma tendência das artes plásticas e um género musical poucas vezes se repetiu na história recente de ambos. É previsível que os pintores impressionistas estivessem atentos à música dos compositores impressionistas, mas... o que ouviam os surrealistas, por exemplo? Desconhece-se.

Só com a pop art os conceitos estéticos tornaram a envolver diversas disciplinas. A verdade, porém, é que entre **Lichtenstein** ou **David Hockney** e os **Talking Heads** ou os **Morphine** a distância é abissal. Pouca familiaridade a arte pop e a música pop têm entre si, se excluirmos casos como o de **Darin Pappas**, poli-artista americano radicado

em Portugal cuja música com os **Ithaka** tem tudo a ver com as suas esculturas em pranchas de «surf» e as suas fotos de umbigos. Tão pouca que é de duvidar se são ainda partes de um mesmo fenómeno cultural. Nada disto é simples, porém...

Em Portugal, **Leonel Moura** considera que na simetria do seu trabalho plástico estão... o rap, o hip-hop, o acid jazz e o jungle. Mesmo tendo em conta as suas séries de Amálias e Almadas - telas, panos ou «posters» com as figuras de **Amália Rodrigues** e **Almada Negreiros** - à maneira das Marilyns de **Andy Warhol**, o papa da pop art -, é com essas músicas negras de dança originárias dos Estados Unidos ou da Grã-Bretanha que o artista visual encontra pontos de identificação, e isso apesar das suas temáticas especificamente lusitanas. O seu desejo, aliás, é fazer uma arte popular, uma arte envolvida com os fenómenos mass-mediáticos, como o futebol, a televisão, a publicidade e a música pop.

Acha Leonel Moura que, nos nossos dias, uma arte popular não é propriamente uma *«arte para o povo»* como foi a dos movimentos socialistas, pelo simples facto, até, de que *«já não existe povo»*. É, isso sim, uma arte que interesse aos mais diversos «públicos», que a todos diga respeito de algum modo, preferencialmente retirando-a das galerias e dos museus. *«O artista deve cumprir o seu papel social»*, argumenta. Assim sendo, as suas *«imagens»*, tal como lhes chama, foram pensadas *«para circular»*.

Warhol, mentor de três formações musicais em três décadas sucessivas - **Velvet Underground, The Cars** e **Curiosity Kill the Cat** - fascinou-se pela garrafa de Coca-Cola devido ao seu carácter igualitário, podendo ser consumida tanto pelo Presidente dos EUA como por um anónimo vagabundo. Em arte, uma ideia (a ideia de «arte popular», por exemplo) não é um horizonte a conquistar mas território partilhado. Para Leonel Moura, artista warholiano *«até certo ponto»*, a pop art é sobretudo *«uma questão técnica»*, dadas as suas implicações ao nível da repetição, da reprodução e da cópia.

Mas, até certo ponto porquê? É que Andy Warhol fazia leituras de objectos banais e o português utiliza imagens que, já por si, possuem uma carga cultural pesada. Têm conotações prévias, *«não são inocentes»*. Assim, também a pop art de Moura não é inocente: *«As minhas imagens são limpas, directas, agressivas, não existe nelas qualquer tipo de ruído: o máximo de simplicidade no seu tratamento contrasta com o máximo de complexidade conceptual. Há provocação nesta prática, evidentemente: quando já é ponto assente que o pós-modernismo acabou,*

eu trabalho uma figura, como a de Almada Negreiros, que está identificada com o modernismo.»

A série que dedicou a Almada teve como título (*«terrorista»*, diz ele) «Alma Moderna». Uma das teorias pós-modernas referiu-se ao apagamento da alma mas, a anunciar o contrário, uma aura envolvia cada Almada serigrafado. Leonel Moura aprimorou a arte do fundo, do cenário, do contexto. No caso, aplicou reproduções de uma velha foto de Almada Negreiros quando jovem sobre diferentes fundos de cor.

Estamos perante um conceptualista, como se torna claro: *«Para mim, a expressão pessoal é secundária. A expressão é da natureza do homem, não da natureza da arte. O artista deve libertar-se da ditadura da mão. A arte é uma actividade mental e não manual. Aliás, nunca o escondi: não sou eu que pinto as minhas telas. Pago a pessoas que me fazem isso.»* Daí, também, a sua radicalidade: *«Hoje, o que é mais vanguardista é a pulsão para agradar. Dantes era o estar contra, o desagradar por princípio e convicção. Agora, importa conhecer os mecanismos de percepção existentes na sociedade e funcionar de acordo com eles.»*

Excluindo o carácter «étnico» do hip-hop ou do acid jazz, talvez não seja tão estranho assim o seu interesse por estes tendências da música popular urbana. Afinal, diz Leonel Moura que anda *«à procura do superpop»*, ainda que este lhe surja *«como uma espécie de superpop limão»*.

Parte 3

O tempo é uma bruxa velha

Introdução

As perspectivas musicais dominantes são conduzidas por preconceitos que dizem muito sobre os modos de estar de quem as defende. Dois deles são imediatamente identificáveis: consideram-se «pop» apenas os objectos musicais que constituem novidade - os «hits» do ano anterior vão para o limbo em que se deposita tudo aquilo que já cumpriu a sua função, como os jornais velhos - e entende-se que a sua extrema efemeridade tem a contrapartida da omnipresença territorial. Uma canção pop não tem mais do que uns meses de existência, mas chega aos quatro cantos do mundo. Se assim não acontece, é pelo menos esse o propósito. Pelo contrário, as músicas a que, por economia de palavras, chamamos «populares», geralmente as de cunho tradicional, são valorizadas consoante o seu peso histórico mas dizem respeito apenas a uma determinada região ou a uma etnia muito específica.

Esquecem-se os que assim dividem as coisas de dois factores: 1) a música pop é, também ela, uma «música popular» (como a própria designação, aliás, indica), ainda que urbana e «fabricada» - corresponde mais aos interesses objectivos de uma indústria, a do disco, do que à criatividade de uma população ou segmento populacional e, 2) uma música popular tradicional só tem expressão quando podemos vivê-la no presente, quando, para além de lhe reconhecermos a marca do tempo, nela nos sentimos reflectidos. Convém ainda ter em conta um outro ponto: a pop só é universal por imposição - a rádio e a televisão criam apetências de mercado em doses maciças. Em nenhum outro sector comercial é tão grande a agressividade publicitária. A máquina está montada de tal modo que as pessoas são praticamente coagidas a ouvir e a gostar de música pop. As músicas de arte e experimentais dependem, mesmo, do funcionamento dessa máquina, constrangidas a uma coexistência no mesmo território e a uma estrita obediência das normas de concorrência por ela definidas.

No meio disto, surgem os espertos. A world music é uma invenção destinada a «converter» a música popular em pop, ou seja, a atirar-nos poeira para os ouvidos, introduzindo-lhe uma suposta

«modernidade» mediante arranjos e tratamentos sonoros «de ponta» e tornando-a «global» através da mistura de diversos géneros localizáveis no mapa. Pode até haver quem o faça com boas intenções, visando a criação de um esperanto musical que anuncie a paz ou a unidade planetária, mas as consequências são, quase sem excepções, desastrosas. Não era a isto, propriamente, que **McLuhan** se referia com a sua «aldeia», mas a verdade é por de mais evidente: quando uma tendência cultural espontânea se transforma em ideologia tudo se deita a perder - vejam-se as diferenças entre a «world music» de um **Richard Teitelbaum** nos anos 60 e as linhas de montagem globalistas de **Peter Gabriel**, **David Byrne** e quejandos.

Passa-se algo de muito semelhante com a maneira como hoje o fado é «ouvido» entre nós. Muito se tem especulado sobre as suas origens árabes, mas mais para instalar uma incerteza, um mistério, do que para chegar à verdade. A dúvida instalada aproxima esta forma musical do que pretendemos ser - não propriamente mediterrânicos, ibéricos, mas «portugueses», no sentido mítico do termo, distanciando linhagens de sangue demasiado definidas. Pode **Janita Salomé** ligar o canto alentejano à ascendência marroquina em «Lavrar no Teu Peito» ou «Cantar ao Sol» e até aceitamos os argumentos que apontam o fado de **Alfredo Marceneiro** como mais reportado ao modelo islâmico do que essoutro que os salões aristocratas adoptaram, tirando-o das tabernas. Seja como for, encaramo-los apenas como «particularidades».

É evidente que os coros do Alentejo e a canção de Lisboa têm ressonâncias berberes, mas elas são vagas e difusas. Se tivermos em conta as características fundamentais da música árabe - a saber: estrutura rítmica marcada, melodia e harmonização elaboradas e subtis, largo espaço dado à espontaneidade e à improvisação derivativa -, qualquer intuito comparativo com as nossas tipologias musicais fica dificultado. A música alentejana é harmonicamente pobre e o fado vadio, embora a sua transmissão se processe, sobretudo, por via oral, tem contornos fixos e pouco ou nada alteráveis.

O padre **Marvão**, estudioso destas coisas, assegura que o cantar do Alentejo depende muito mais da Scola Cantorum, tal como se praticava nos conventos de S. Paulo da Serra do Ossa e de Serpa, do que das Arábias - e com isso concorda o cantor **Vitorino**. Mesmo o seu irmão Janita só identifica como «árabes» as vocalizações melismáticas

que pratica. **Lopes e Silva** acha que os arabismos do fado são mínimos. Ainda assim, salienta que todos os instrumentos de cordas com a forma redonda ou em pêra, como a guitarra portuguesa, são descendentes directos do oud árabe. Já **Carlos Paredes** pensa que não: a guitarra portuguesa é herdeira da inglesa.

E no entanto... se recuarmos até aos séculos XIII e XIV, percebemos como a presença árabe era forte na Península Ibérica. Escutemos as «Cantigas d'Amigo» interpretadas pelo grupo **La Batalla**, de **Pedro Caldeira Cabral**, assinadas por **João Zorro, Sancho I, D. Dinis, Martim Codax** e **Fernand'Esquyo**: nestas peças podemos traçar paralelismos entre a música medieval desta parte do velho continente e aquela que, no Norte de África, estava mais próxima de nós. As «Cantigas de Santa Maria», de **Afonso o Sábio** (1223-1284), rei de Castela, constituem um exemplo entre os melhores, mas levaram o flautista **René Clemencice** a admitir, nas notas que escreveu para um disco do seu **Clemencice Consort**, que nem aí é clara a herança do Islão. Ora, para os portugueses de hoje, tão preocupados com a tarefa de parecerem «europeus», isto é ouro sobre azul.

Andamos a iludir-nos, é claro. Manipulamos o tempo como bem queremos mas este continua a ser o que sempre foi - uma bruxa velha e sabida, que nos mira sobranceiramente, esperando. Reinventamos a geografia mas a Terra não pára de nos desmentir, ferida pelos nossos desmandos, sem dúvida, mas ainda mais poderosa do que nós. As músicas criativas não estão apartadas destas questões - também elas fabricam mutantes, ignoram fronteiras e acidentes geográficos e trocam as voltas à acção temporal, mas com uma diferença: têm um carácter lúdico e uma dimensão inventiva que só à arte se permite. A arte tem as costas muito largas...

Reparemos no caso do Japão, onde se concilia uma extremada contemporaneidade tecnológica com uma tradição milenar (ainda que originariamente chinesa), tipo «um pacote de suchi ao lado de cada computador». É indesmentível que, durante este século, o sistema educacional nipónico menosprezou a sua música antiga e de raiz, mas isso começou a ser agora emendado, com o objectivo de contrariar a excessiva submissão aos valores ocidentais e, sobretudo, norte-americanos. É neste contexto que se situa o trabalho desenvolvido pelo mestre do koto (cítara habitualmente com 13 cordas e cavaletes móveis que tem 500 anos de história mas cujos antepassados remontam a, pelo menos, 1800) **Tadao Sawai**.

É propósito deste mostrar que a tradição pode ter continuidade e conduzir, inclusive, a fórmulas conotadas com algum vanguardismo. Tal como **Dominique Regeff** com a sanfona ou **Elisabeth Chojnacka** com o cravo, Sawai transpõe o seu instrumento para os dias de hoje, procurando reproduzir a sua identidade profunda para situações que, à partida, lhe são estranhas. Seja como for, é importante pôr de lado de uma vez por todas a ideia de que a criação do novo é coisa própria do século XX. A própria história da música para koto é feita de constantes inovações desde que, no século VIII, um parente deste instrumento era utilizado para invocar os deuses. No dizer de **Hideo Takahashi**, director do Instituto de Pesquisa das Artes Tradicionais Japonesas, a sua evolução foi formada por *«múltiplos estratos, numa acumulação de manifestações culturais»*.

A primeira grande inovação do koto de que há registo foi protagonizada por um sacerdote chamado **Kenjun**, que viveu entre 1534 e 1623 e pretendeu sintetizar os vários estilos da música budista, criando um novo género designado por tsukushi-ryu. Depois, **Yatsuhashi Kengyo** (1614-85) introduziu algumas modificações no cordofone e retirou-o da corte e dos templos. Sawai interpreta uma peça deste compositor, «Midare Rinzstsu», na qual os sustenidos e as modulações são particularmente cativantes para os apreciadores das músicas «abertas» da actualidade. «Midare» significa «desordem»: talvez seja por isso.

Mais próximo de nós está um grande reformador do koto, **Michio Miyagi**, nascido em 1894 e morto em 1956, que não só alargou as possibilidades técnicas do instrumento como incorporou elementos ocidentais no seu vocabulário. Nada de muito estranho: o arquipélago do Japão fica no término da Rota da Seda, *«caminho reconhecido e celebrado como uma autêntica forja de elos entre Ocidente e Oriente»*, segundo Hideo Takahashi. De facto, uma composição deste autor datada de 1929, «Haro no Umi», tocada por Tadao Sawai em duo com o shakuhachi (flauta de bambu) de **Kuniyuoshi Sugawara** em concertos por todo o mundo destinados a divulgar a música do país do Sol Nascente, revela as influências recebidas da música clássica europeia, sobretudo no que respeita aos fraseados da flauta e à forma ternária simples escolhida.

«Oto Kitara» é um tema composto por Sawai cujo carácter repetitivo, sugerindo os «loops» de certa música electroacústica, não deixa lugar para dúvidas. Trata-se de música contemporânea, de

arte, mas carregada de passado. *«Através da aplicação de uma estrutura polirrítmica, empregando simultaneamente colcheias, tercilhos e quintupletas, tentei criar uma espécie de caleidoscópio de ritmos entrelaçados que, estou certo, resulta bem em termos de som quando executado»*, referiu o músico sobre as suas intenções. Em «Jogen no Kyoku», koto e shakuhachi começam por monólogos livres, isto é, improvisados, para depois se juntarem num crescendo de tensão até ao final, lembrando alguma new music.

Neste esforço de actualizar o koto, Tadao Sawai é acompanhado pela sua mulher, **Kazue**, intérprete de **John Cage, Morton Feldman** e **Christian Wolff**, improvisadora e experimentadora de novas possibilidades de execução, ligando-o à electrónica. Já com uma postura diferente, entende o koto como um instrumento como qualquer outro, e não necessariamente um instrumento tradicional. Mesmo assim, não escapa às suas conotações: um koto será sempre um koto. Nós já sabemos que um clarinete, por exemplo, pode não o ser. Não se for tocado por **Daniel Goode**...

I
Ser ou não ser popular

O que faz ou não faz uma música ser popular? Não há resposta imediata para a questão e muitos equívocos são cometidos quando se procura ser demasiado categórico. Instalou-se o preconceito de que uma música «de arte», por inerência, não pode ser popular, e que na pop não há intuitos artísticos. Considera-se, além disso, que o experimentalismo está associado à erudição, sendo por esse motivo estranho à cultura popular. Nada mais falso, como já nas artes plásticas ficou definitivamente provado. Disse-me, numa ocasião, a compositora e «performer» **Pauline Oliveros**: *«Todos os dias inventamos fronteiras à nossa volta. E, no entanto, tudo muda, pondo em causa as delimitações que traçamos. As minhas respostas mudam as suas perguntas. A música que eu faço transforma quem a ouve. As consciências adaptam-se.»*

O tema interessa muito especialmente a um músico que, desde sempre conotado com o rock, tem uma clara vocação experimental e um notável percurso de teorização das práticas musicais não «eruditas»,

Chris Cutler: *«No meu livro "File Under Popular" procurei investigar o meu fascínio pelas músicas populares. Interroguei-me sobre o que entendo como "popular", e isso levou-me a considerar toda a zona fronteiriça em que o ser popular já não significa o estabelecimento de um género mas algo que tem a ver apenas com a produção de massas, a acção dos media e a democratização da tecnologia. Não é o disco que faz a música popular. Há músicas comercializadas em disco cujos propósitos consistem exactamente em não serem populares, dispensando até qualquer tipo de "marketing". Há formas minoritárias de música que não têm nenhum desejo de se tornarem maioritárias. A produção em massa permite o inesperado, no entanto: que qualquer um possa criar e tornar público o que muito bem entender, conduzindo a esta proliferação de discos, editoras e música a que assistimos. Deixou de haver um "mainstream", multiplicaram-se as culturas musicais.»*

A tendência dos «arrumadores» da música com uma reacção primária à coexistência dos géneros é separar as expressões de validação académica das populares, nas suas diversas formas. E, no entanto, esta paranóica tentativa de organização da realidade musical contemporânea ignora a osmose das muitas categorias musicais que se encontram em meio urbano, como acontece nas grandes metrópoles dos Estados Unidos da América, país cosmopolita por excelência. O fenómeno está longe de ser novo. A primeira música deste século que nasceu do cruzamento de outras foi o jazz, e designadamente das provenientes de África e de vários pontos da Europa.

O jazz foi, até ao desaparecimento das orquestras de dança e à emergência do bebop, uma música popular. Afirmou o contrabaixista free **Alan Silva** que **Charlie Parker**, um dos maiores nomes da história do jazz, *«representa o fim da música como simples distracção»*, esclarecendo a sua ideia do seguinte modo: *«Se ele tocava assim tão rápido, era para que as pessoas se sentassem e escutassem em vez de dançarem.»* O jazz deixava, assim, de ser uma música de salão para ganhar outros contornos e passar a definir um determinado consumo de classe, entre gente de profissões liberais que começaram a ouvi-lo enquanto objecto de «cultura» e prestígio social, mesmo que não o fizessem por pose.

Não esqueceu as suas origens étnicas, mas evoluiu para um estádio em que a elaboração estética teve como contrapartida a perda de grande parte dos seus fundamentos originais. O jazz, para todos os efeitos, tornou-

se uma música universal: *«Resposta tribal e de massas à especialização esotérica das minorias eruditas da música branca europeia, o jazz é um fenómeno de origem negro-americana que se estendeu a todo o globo, paralelamente aos novos efeitos resultantes da tribalização electrónica»*, salienta o crítico e musicólogo português **Jorge Lima Barreto**.

O saxofonista e trompetista **Joe McPhee** põe a questão noutros termos, inconformado com as conotações entretanto ganhas pelo termo «jazz»: *«Convém recordar que o jazz provém de um contexto social, não de um contexto intelectual. É uma evolução da música negra tocada nos bailes, nos funerais e na igreja. Assim que se afastou dessas raízes, perdeu muito do sentido comunitário com que nasceu, tornando-se numa música "de arte". Assim, no meu entender, a conceptualização do jazz ou a sua ausência tem mais a ver com a forma como o rótulo "jazz" é entendido. Daí que eu tivesse escolhido a designação PO Music para o meu trabalho. A ideia surgiu-me com a leitura dos conceitos sobre "pensamento lateral" de Edward de Bono. Deriva de palavras como "POssível", "POsitivo", "POesia" ou "hiPÓtese". Não gosto dos limites impostos pelos rótulos, nem de ser arrumado e arquivado. O que se arquiva, depressa é esquecido. Como acho que devo ter alguma coisa a dizer sobre o "marketing" que fazem da minha música, tento pelo menos definir à minha maneira do que se trata.»*

O curioso, neste processo, é o facto de o jazz só ter conquistado o relevo comercial que hoje ostenta - bitola utilizada para avaliar o grau de «popularidade» de uma música - quando deixou de ser uma música popular. Porque, de facto, deixou: actualmente, as músicas afro-americanas efectivamente populares são outras: o soul, o rap, o hip-hop. E estas, ao contrário do que agora acontece com o jazz, não são ensinadas nas universidades. A noção de «património» colectivo de que fala Barreto foi igualmente defendida num inquérito realizado pela «Down Beat» (publicação dedicada ao jazz) no início de 1990 e que, junto de músicos, editores, críticos, docentes e demais profissionais do sector, procurava antecipar o que seria a música dos anos 90. Disse, por exemplo, **Murray Horwitz**, da National Public Radio: *«Gostaria que todas as pessoas tivessem acesso aos media, para poderem disseminar as suas culturas próprias e ter cada uma a oportunidade de testemunhar os modos de vida dos outros.»*

A chamada new music percorreu esse mesmo caminho no sentido inverso - caso do minimalismo, que, em reacção ao absolutismo serialista, optou pela simplicidade formal, inspirando-se, além do mais, em músicas populares não ocidentais. Desfeito o tabu académico e a ditadura das convenções musicais «clássicas», esvaziou-se também a razão de ser das vanguardas, cujo visionarismo se revelara tão rígido quanto as determinações saídas dos conservatórios. No exacto momento em que o imenso «caldo» das músicas populares passa a obedecer a critérios de nivelação de que a world music é somente uma forma, correspondendo a interesses mercantilistas mas também resultando da contraditória acção dos media (Horwitz só se referira, candidamente, ao aspecto salutar dos efeitos mass-mediáticos), a nova música, também ela nascida nos EUA, veio mostrar que a arte não tem de ser criada em torres de marfim.

Num texto publicado pelo boletim «New Music Distribution Service» e assinado por **Mara Miller**, também ele tentando responder a uma pergunta muito concreta - «o que é, afinal, a nova música?» -, está referido o essencial: o que a distingue de outros géneros é a sua *«relação íntima com o som e não com uma qualquer forma particular de tradição musical»*. Ou seja, a new music lida com o que a música tem de mais elementar, nesse aspecto coincidindo com a generalidade das músicas de cariz popular, ainda que, facto inédito, não seja expressão de uma cultura de raiz nem tenha um enquadramento social definido. E mais: nela, a experimentação sonora deixa de ser identificada com a ideia de vanguarda.

Mais nenhuma tipologia musical tem estas características. O rock, por mais tentativas estetizantes que se façam nas suas margens, nunca poderá libertar-se da sua canga sociológica - diferentemente do jazz, que já não é apenas uma música negra, o rock tem por definição a sua procedência de uma faixa etária que há muito recebeu o estatuto de «força social». Apesar disso, também o rock tem uma forte vertente artística e não forçosamente nas suas áreas mais intelectualizadas ou contraculturais - os exemplos de **Henry Rollins** ou **Alan Vega** bastariam para o verificar. Há quase 30 anos, **Chester Anderson** dizia que o rock era para ouvir *«com todo o corpo, num conjunto complexo de tensões e de estímulos misturados entre si»* e isso, de certo modo, continua a ser verdade. Desde os **Magma** ou os **Henry Cow**, no entanto, o rock deixou de ser apenas uma música de dança ou de arrebatamento físico.

O agora tão badalado pós-rock em nada altera a questão. Procura-se juntar neste «saco» todas as criações de rock-arte, separando-as do pop-rock, um artifício que só satisfaz os preconceituosos - é o mesmo que separar o novo jazz da sua verdade histórica ou a música de câmara contemporânea da sua evolução ao longo do tempo. Continua-se, também nestes pantanosos terrenos, a predeterminar a caracterização e o alcance da música popular e da música de arte. Avalia-se uma pela sua dançabilidade e a outra por um pretenso cerebralismo. No meio disto, tem a sua ironia verificar que é precisamente dos lados da dance music que vem o balde de água fria: a mais recente vaga das músicas de discoteca (illbient, drum'n'bass) está a conjugar elementos antes considerados «cultos», como é o caso de **DJ Spooky**. Aí são possíveis encontros como o do programador de percussão electrónica **DJ Ninj** com **Derek Bailey**, um dos grandes experimentalistas do presente.

É na fronteira entre as músicas populares e as de arte que encontramos, de resto, muita da melhor música destes dias. Emblemático disso é «Wah-Wah», do grupo **James** com produção de **Brian Eno**, ou «Dirty Pearl», de **Anita Lane,** habitual colaboradora dos **Bad Seeds** de **Nick Cave**. Afirmou o já aqui citado Chris Cutler, em «File Under Popular»: *«A música pop é para ser consumida reflexiva e obsessivamente, do mesmo modo com que se fuma um cigarro ou bebe uma cerveja.»* Não é, afinal, o que todos fazemos com qualquer tipo de música?

II
A falsificação da história

1. Escreveu **Guy Debord** na tese 158 de «La Societé du Spectacle»: *«O espectáculo, como organização social presente da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo.»* A imediata consequência é a própria falsificação da história e da noção de tempo - e assim acontece, precisamente, com as revisões nostálgicas da história do jazz hoje dominantes.

O melhor exemplo disso é o filme de **Robert Altman** «Kansas City». Tudo é fabricado, nesta longa-metragem que pretende reproduzir o ambiente, as personagens e a música dos anos 30, na cidade americana

que lhe dá título. A meio da história, vemos e ouvimos os saxofonistas **James Carter** e **Joshua Redman** - na pele, respectivamente, de **Ben Webster** e **Lester Young** - tocar ao desafio num cenário que sugere os clubes de jazz da época e não esquece o ruído de vozes e copos a tilintar. E de tal modo que este é parte integrante da própria música. Altman enquadra assim um dos grandes mitos identificadores do jazz: a «jam session». No documentário musical que fez para a televisão paralelamente ao filme, «Jazz 34», isso é ainda mais evidente...

O realizador tinha duas hipóteses: ou utilizava gravações originais, ou recorria a músicos capazes de recriar o som e as características dos «jazzmen» de então. Se se decidisse pela primeira, teria sérios problemas com a qualidade da reprodução sonora, pouco coadunável com os seus intuitos de reconstituição histórica, além de que seria pouco «cinematográfico». A outra, por sua vez, revelava-se à partida impossível: ninguém é capaz de imitar na perfeição o estilo pessoal de músicos que, ainda por cima, viveram em contextos musicais diferentes, mesmo que se interpretem exactamente as transcrições dos seus solos. Já **Clint Eastwood** deparara com este problema em «Bird», a sua longa-metragem sobre a vida de **Charlie Parker**. Resolveu-o isolando as improvisações do próprio Parker e integrando-as - assim o permitiu o «cut and paste» da tecnologia de estúdio - com uma secção rítmica actual.

Altman escolheu uma terceira solução: seleccionou uma vintena de músicos de várias gerações, alguns deles com actividade em áreas mais avançadas do jazz, como **Don Byron, Geri Allen** ou **Olu Dara**, e instruiu-os com uma só indicação: imaginem-se há 60 anos e toquem em conformidade. Resultado: a música que ouvimos não podia ter sido tocada em 1934, o ano em que a acção do filme decorre, mas também não se trata de uma «releitura» contemporânea desse período. «Kansas City» vive, pois, de um equívoco que afecta toda e qualquer tentativa de recapitulação histórica por parte do cinema - confunde-se a representação com a verosimilhança, dilema introduzido pela muito americana tentação hiper-realista de Hollywood: de tanto se querer reproduzir a realidade, esta sai deformada.

Além disso, e tanto quanto me recordo, é a segunda vez (a primeira terá sido em «Round Midnight» de **Bertrand Tavernier**, com **Dexter Gordon** a representar a figura estilizada de um saxofonista negro americano a viver em Paris) que no cinema os músicos surgem a interpretar os papéis de outros músicos. Isso torna ainda mais evidente a

ambiguidade da situação e neste caso - talvez porque nunca falem e nunca os vemos longe dos seus instrumentos - mais ainda do que no filme em que, para todos os efeitos, Gordon alude ao seu próprio percurso pela Europa, pelas drogas e pelo álcool. A opção é assim caracterizada pelo produtor musical do filme, **Hal Willner**: *«Achei que, se fossemos historicamente fidedignos, se nos concentrássemos nesse aspecto, as coisas não resultariam, seriam aborrecidas e sem graça. Quisemos extrair o "feeling", o sabor da época, mas não imitá-la.»* Preferiu-se, portanto, um recurso praticável mas que, na verdade, não é muito melhor do que os excluídos.

O cinema (e não só o americano, como vemos no caso de Tavernier) não sabe como «tratar» a história recente da música e isso independentemente da qualidade dos filmes em questão. Institui um revisionismo que é sempre falsificação da história, diluição do passado no presente e do presente no passado. Com uma agravante para o de Hollywood: num país quase sem história, «fazê-la» envolve inevitáveis efabulações, muitas vezes desculpadas com as necessidades ficcionais. Mas não se trata só disso: a indústria americana do cinema é branca e o olhar dos cineastas que se interessaram pelo jazz - ou melhor, pelo jazz enquanto música indubitavelmente negra e americana - foi sempre marcado pela distância relativamente ao seu objecto. Há, claramente, uma margem de alheamento cultural, mesmo quando esse olhar é de paixão, como são os casos de Altman ou de Eastwood.

Assim é desde que **King Vidor** filmou «Aleluia», a primeira produção com um elenco constituído integralmente por negros. Sempre que Hollywood se debruçou sobre o mundo do jazz não conseguiu reter dele senão as manifestações mais superficiais, aquelas que imediatamente se dão a ver e a ouvir. Quando, desde «Hellzapoppin» («Parada de Malucos», 1941) de **H. C. Potter**, alguns cineastas começaram a reivindicar para as estruturas narrativas dos seus filmes as coordenadas e metodologias dos temas de jazz - fizeram-no **Otto Preminger** («O Homem do Braço de Ouro», 1955), **Arthur Penn** («Mickey One», 1965), **John Cassavetes** na generalidade dos seus títulos e, agora, Robert Altman -, na maior parte dos casos a adopção foi demasiado caricatural e, por isso mesmo, explícita dessa limitação de base.

De resto, o cinema com temática jazzística ou inspirado no jazz só há pouco tempo ganhou foros de respeitabilidade - e isso, talvez,

porque se tornou utilitário. «New Orleans», de **Arthur Lubin** (1947), com alguns nomes grandes do jazz clássico como **Louis Armstrong** e **Billie Holliday**, foi no seu tempo considerado um filme menor. Duas películas hoje consideradas fundamentais de **Joseph H. Lewis** - e tanto assim que a Cinemateca Francesa já lhe dedicou uma retrospectiva -, «Gun Crazy» e «The Big Combo», são claramente de série B. «Passing Throw» (1976), de **Horace Tapscott**, não teve melhor destino, até porque foi dirigido por um negro. Só mais tarde, com **Spike Lee**, a cor da pele deixou de ser um estigma na meca da sétima arte.

Seja como for, a desvirtuação histórica do jazz promovida por «Kansas City» é já coisa comum e decorre, paradoxalmente, da actual obsessão pela história. Na sua política de reedições dos velhos discos de vinil em CD, as editoras não hesitam em retirar a «patine» histórica das grandes obras, tornando presentes as formas do passado - prática a que a crítica e a musicologia do jazz dão eco, aliás. As novas gerações de músicos revivalistas fazem o resto. Chega-se ao ponto de recuperar os discos de 78 rotações - nos casos em que se perderam as «masters» - não só retirando-lhes os «picos» através de filtragem, tratamento e digitalização do som, como até convertendo o mono original em estéreo. O que não deixa de ser irónico, quando a própria estereofonia é encarada como uma parcialização do espectro sonoro real.

O objectivo dessas «recuperações» é mostrar «como os antigos músicos de jazz realmente soavam», aspiração a que se propôs, por exemplo, o engenheiro de som **Robert Parker** com a sua colecção «Jazz Classics in Digital Stereo» - e tal como, infrutiferamente, também Robert Altman pretendeu. Trata-se, no entanto, de um falso estéreo: a música foi despojada de toda a sua verdade intrínseca, os instrumentos surgem envolvidos por uma bolha de modulação, uma aura asseptizada que lhes «adapta» os contornos e parece conduzi-los de secção em secção.

Daqui se conclui que a «espectacularização» do jazz a que vimos assistindo, nos últimos anos com uma importante contribuição do cinema - arte popular por condição, e tanto assim que se transformou numa indústria em que a «arte» já pouco lugar tem -, trouxe-lhe não só reconhecimento e valor mercantil como também a *«falsa consciência do tempo»* de que falava Debord. Daí a polémica da «morte do jazz»: é o próprio fundamentalismo do jazz que nega a sua caracterização intercultural. Quando se afirma peremptoriamente

que algumas das suas tendências contemporâneas já não são jazz, pela boca morre o peixe. São os fanáticos do «verdadeiro jazz» que, na verdade, o estão a matar.

Foi isso mesmo o que quis dizer **Edward Vesala** com «Ode to the Death of Jazz». E vem a propósito citar **Andrew Culver** em artigo publicado na revista «Musicworks» («Notes on Anarchy and Economy»): *«O que vem a seguir? Só saberemos quando lá chegarmos. Mas há uma possibilidade: uma reinversão dos papéis do futuro e do passado - a história expandida, não atrás de nós, mas diante de nós -, de modo que teremos não uma memória enevoada mas o desconhecimento absoluto, um passado tão vazio como o futuro já o foi.»*

O cinema, com o seu imperialismo da evidência, tornou tudo isto mais óbvio...

2. Chama-se Vision For the 21st Century Arts Festival e realiza-se em Nova Iorque. Na sua edição de 1996, o saxofonista **Joseph Jarman** - membro do **Art Ensemble of Chicago**, grupo lendário da «revolução» do jazz nos anos 60 e 70 - deu o tom ao festival com uma *«invocação de abertura»* em que se ouviram sininhos, cantaram-se om-mani-padme-oms e leram-se poemas Zen. Em termos musicais, a programação consistiu numa mescla de free jazz com neopsicadelismos e exotismos de vário teor, salpicada aqui e ali com exortações à grande convergência psico-cósmica e ao *«pensamento positivo»*. **Milford Graves**, outro dos grandes do free, lançou na ocasião para a plateia um *«the six-zero is not too far»* que teve o carácter de uma máxima condutora, quase uma palavra de ordem.

A revista «Improjazz», francesa, talvez a publicação europeia mais sensível ao saudosismo da «new thing» agora em voga, apressou-se logo a tecer o seguinte comentário: *«Graves sorria aos anjos; não há nenhuma necessidade de evoluir: dois, 10 ou 30 anos mais tarde, basta-lhe aparecer para que "tudo seja de novo como devia ser".»*

O fenómeno cingia-se ao bebop e durante algum tempo teve conotações reaccionárias, mas eis que abarcou também uma tendência que lhe parecia escapar, o free jazz. O neomodernismo revivalista marca irremediavelmente as práticas culturais do presente e não se fica por menos: basta que uma forma de arte passe à história para logo ser objecto de «simulacros», termo a que

Baudrillard deu justa medida. Pouco importa que o bebop tenha marcado o início do jazz moderno e o free o do jazz contemporâneo; ambos caem no mesmo saco.

Curiosamente, a verificação de que a história não é linear - ou seja, de que o jazz não evoluiu, fase após fase, do dixieland para o swing, deste para o bebop e do bebop para o free, com desvios e saltos como o cool, o estilo west coast ou o hard bop, ao contrário do que habitualmente se defendia - levou à consideração de que todos os períodos e linhagens do jazz permanecem vivos no jazz contemporâneo, um pouco como se a ideia de «fim da história» de **Fukuyama**, tão contestada ao nível político e económico, fosse uma verdade musicológica inabalável. Age-se, de facto, como se o jazz tivesse acabado e esse fim fosse eternamente reconstituído.

Algum do free jazz - o europeu, sobretudo - pretendeu na sua ânsia de criatividade fazer tábua-rasa do passado do jazz. Tem o seu quê de irónico vê-lo agora apanhado pelas malhas da história com que procurou romper na busca de um futuro para o idioma. É argumento comum dizer-se que o free perdura enquanto os seus arautos estiverem vivos e activos, tal como se fazia em relação aos «boppers». E no entanto, músicos que, segundo a crítica «mainstream», já não tocavam jazz, como **Anthony Braxton**, é mais atrás que vão beber no seu esforço de provar o contrário, fazendo versões de velhos «standards».

Entendem os defensores do free que o prosseguimento da exploração sonora característica deste subgénero faz-se agora num cenário de aprofundamento e renovação. Acontece, porém, que ocorreu neste âmbito um corte definitivo com as técnicas jazzísticas: a chamada free music já nada tem a ver com o free jazz. Os descendentes deste que mantiveram um vínculo com o jazz sem incorrerem em saudosismos preferiram a depuração e a reorganização do seu material de trabalho, enquadrando a improvisação com as metodologias convencionais. Nesta retomada do free jazz não há inovação, apenas mimetismo. Não se vai mais além, repete-se. Isso só acontece nos casos em que a matriz free é cruzada com o noise (**Borbetomagus, Voice Crack**) ou com o rock (**Thurston Moore, Keiji Haino**).

Escreveu **Roland Barthes**, com toda a propriedade, que *«a liberdade é contraditória com não importa o quê»* e a verdade é que uma

outra parte do free jazz sempre lidou com as referências históricas, como é o caso de **Archie Shepp**. Este optou sempre pelo jazz ao longo da sua carreira e fê-lo em detrimento da liberdade. Já se definiu o free jazz como «contingência pura» associada a «formas de necessidade»: houve quem preferisse a primeira e quem não dispensasse as segundas. A moda do free jazz nos anos 90 é um regresso a esta dicotomia, mas não se deve a nenhum seu atractivo especial. A questão é outra e muito mais abrangente: o que se procura reencontrar no free são os valores, não propriamente as fórmulas. Essas vêm por arrastamento. Numa época de vazios ideológicos e cansaço do pensamento utópico, os anos 60 voltam a irradiar algum fascínio. Daí ao absurdo da repetição é um passo...

Mas deve-se isso ao facto de o free ter sido a grande festa do jazz, em contraste com a morna realidade de hoje? Não e por uma razão muito simples: a revolução do free jazz não foi mais extrema, ao contrário do que se julga, que a do bebop. A maior das rupturas à linearidade do jazz esteve, na realidade, a cargo de Charlie Parker, **Thelonious Monk** e **Dizzy Gillespie** - foram eles que introduziram os princípios depois radicalizados pelo free. Quais? Sentido da descontinuidade, gosto pelas dissonâncias, utilização de harmónicos.

«Não quero essa música de chineses na minha orquestra», dizia **Cab Calloway** quando Gillespie fugia às suas determinações. **Tommy Dorsey**, pelo seu lado, achava em pleno maccartismo que eles eram *«os comunistas da música»*. O choque da mudança de uma arte popular para outra que não se sabia no que iria dar foi então muito maior do que a provocada pelas irreverências improvisacionais do free - estas já estavam implícitas no bop e, para todos os efeitos, a música aleatória e por «chance operations» dos compositores «cultos» foi mais longe, assim como a linhagem da livre-improvisação vinda da **Scratch Orchestra** e dos **AMM** que nunca teve o jazz como modelo.

Podemos perguntar, então, como é possível que uma música que no seu tempo foi revolucionária - o bebop - seja agora objecto de motivações conservadoras, e como é que uma vertente do jazz com a carga política esquerdista do free teve o mesmo aproveitamento. Se tal recuo começou nos Estados Unidos, é na Europa que hoje se torna mais evidente, com realce para a França. Neste país, músicos que há muito haviam passado a fronteira do jazz voltaram atrás, como aconteceu recentemente com **Daunik Lazro**

(**And His Orchestra, Outlaws in Jazz**, etc.). No seu caso, como em tantos outros, não se trata sequer de uma opção estética: é consequência de pressões económicas muito concretas. Falta público à música improvisada mas o neo-free jazz tem-no assegurado. Não é numeroso, mas permite que as oportunidades de trabalho surjam, entre concertos e sessões de estúdio.

Voltamos à questão da popularidade ou da não popularidade de uma música. O free jazz da década das flores e depois da do Vietname tinha uma aspiração: ser a música dos negros americanos, ou seja, ser uma música popular, e não só no sentido social como político da palavra. Nunca o conseguiu, é óbvio. Agora, neste seu retorno transnacional, substituiu a mensagem dos direitos cívicos e da emancipação étnica pela exaltação de um difuso libertarismo formal e porque difuso também frágil. Curiosamente, e apesar disso, parece ter maior aceitação junto de públicos a que antes não chegara (sim, o que interessava a apologia do Black Power a um escandinavo?). Por aqui se verifica que não basta definir um destinatário ou escolher uma pretensa representatividade colectiva para se ser «popular».

O free já não é a última fronteira do jazz. É apenas mais um território conquistado à história. Não deixa de ser interessante verificar, aliás, que alguns músicos contemporâneos estabeleçam uma ponte entre o free e o bop quando se trata de afirmar a sua filiação no jazz, como **John Zorn**. E porquê? Será que é porque, tal como disse **Don Morgenstern**, do Institute of Jazz Studies, *«o jazz continuará a ser uma forma multi-estilística onde todos podem encontrar um nicho»?* Não necessariamente: o jazz pouco mais é, hoje, do que aquilo que ficou definido como tal há cerca de 30 anos. *«Mata-se o que se embalsama»*, avisou o teórico **Jean-Pierre Moussaron**.

III
O sonho da toupeira

O presente interesse pelas glórias do krautrock não é explicável, ao contrário do que acontece com o free jazz, pelo saudosismo setentista que vai marcando os cenários culturais europeu e norte-americano. E, no entanto, os **Faust**, os **Amon Duul II**, os **Neu!**, tornaram a juntar-se

e a gravar. **Brian Eno, The Orb, Sonic Boom** e **Bruce Gilbert** remisturaram temas dos **Can** e lançaram «Sacrilege». **Joachim Roedelius** e **Dieter Moebius**, os fundadores dos **Cluster**, ganharam uma importância que durante a década de 80 não tiveram, apesar de todos os seus esforços. A cena alemã do rock renasceu com novatos como **To Rococo Rot** e **Kreidler**.

Significa isto que se está a regressar às velhas fórmulas do rock germânico? Não: busca-se, isso sim, outra filiação histórica e outras coordenadas para rumar a novos horizontes. Os «clássicos» dos **Popol Vuh**, dos **Ash Ra Tempel**, dos **Guru Guru** e dos **La Dusseldorf** são reeditados em CD mas continuam a ser procurados apenas pelos coleccionadores e pelos indefectíveis; vão é surgindo nos locais mais improváveis do mundo - os Estados Unidos, por exemplo - novas formações de alguma forma inspiradas no pioneirismo desses grupos.

É muito relevante, aliás, o que se passa nas fileiras do rock experimental - o corte com toda uma tradição (a do art rock nas suas frentes mais representativas, a britânica e a francesa, dos **Henry Cow** aos **Univers Zero**) e de uma refundação sobre bases distintas. Assistimos à morte de um modelo que teve como avatares, ainda recentemente, os **God** e os **The Work** (ambos EUA/Grã-Bretanha) de **Tim Hodgkinson**, uma figura lendária do «rock in opposition», ou os **Fukkeduk** (Bélgica) e os **Miriodor** (Canadá), para dar lugar a uma outra, com raízes na Alemanha, em que grupos tão diferentes entre si como os franceses **Ulan Bator** (1), os ingleses **Main** (2) e os americanos **Tortoise** (3) se têm revelado.

A receita do art rock cansou. Misto de ritmos binários, desenvolvimentos free directamente inspirados no jazz ou na livre-improvisação e arranjos à maneira da música de câmara definiram três gerações do rock dito «alternativo». A nova vaga de músicos que se vem afirmando desde, pelo menos, 1995 prefere os mesmos ingredientes que serviram o krautrock: longas repetições hipnóticas, paroxismos convulsivos, cortes bruscos, colagens desconexas, fragmentação de discurso - para reproduzir exactamente os mesmos termos que foram utilizados para definir a música dos Faust e dos Can.

Sobretudo, o que faltava ao rock que não tinha alinhado pelo noise ou pelo «industrialismo» dos **Throbbing Gristle** era a

visceralidade. O art rock dependia demasiado da composição e do virtuosismo instrumental, era excessivamente intencional, «culto» e objectivo. O krautrock, pelo contrário - isso se excluirmos os **Kraftwerk** e os **Tangerine Dream** (*«Os Kraftwerk são matemáticos e bem ordenados, enquanto nós nos regulamos pelo prazer e paramos quando achamos que tudo está a ir bem, mesmo antes de chegarmos ao orgasmo»*, disseram os Faust por ocasião do lançamento de «You Know FaUSt», em 1996) -, teve sempre como linha de força a exploração do acaso e a carga afirmativa dos sons.

Com uma vantagem adicional: as circunstâncias (leia-se: as regras do mercado) fizeram com que os seus ingredientes e metodologias depressa se desvirtuassem, pelo que foi mais um projecto do que uma realidade historicamente localizável. Disso se queixou, já nos anos 70, **Ulrich Kaiser** no livro «Das Buch der Neuen Pop Musik»: *«O rock alemão, caracterizado pela manipulação electrónica, o primado da improvisação, o expressionismo verbal, a anti-espectacularidade cénica, foi afogado na abundância.»* Ou seja, não viveu plenamente o que tinha para viver, pelo que este retorno não é uma repetição mas a continuação finalmente tornada possível - e isso não obstante ainda parecer mais interessante que muita da produção musical sua descendente. Não há, pois - estou convicto disso -, nostalgia alguma neste processo.

E o curioso é que esta retomada do krautrock coincide com uma certa reemergência do minimalismo e, em particular, das suas primeiras fórmulas - os «drones», a longuíssima duração das peças, as estruturas não-desenvolvimentistas. No eixo destas movimentações encontramos **Jim O'Rourke**, o produtor e editor de «Rien», o álbum que deu arranque à nova etapa dos Faust, e o responsável pelo regresso do minimalista **Tony Conrad**, assinando a produção de «Slapping Pythagoras» na Table of the Elements. Vindo da música pós-industrial (**Organum, Illusion of Safety**) e com passagens pela música improvisada (tocou com **Derek Bailey, Henry Kaiser, Hugh Davies, Gunter Muller, Chris Cutler**, etc.), ouvimo-lo agora no colectivo **Gastr Del Sol** ou a solo, em situações que vão do quase-pop à pura abstracção sonora, não surpreendendo que surja igualmente como intérprete de **Phill Niblock**, um herdeiro directo do minimalismo original. Nalguns dos seus concertos, não chega a tocar uma única nota, limitando-se a controlar o «feedback» e o tom.

Tem muito que se lhe diga, este papel de dinamização assumido por O'Rourke. As estratégias do krautrock são reconhecíveis nas suas canções e as do minimalismo nos «continuuns» tímbricos e de frequências de, por exemplo, «Happy Days», com a sanfona sobregravada dezenas de vezes. Há, neste guitarrista que sempre se desdobrou por outros instrumentos (piano, Moog, «gadgets» electrónicos vários, acordeão, violino e... o gravador com que elabora as suas operações concretistas), alguma vocação para toupeira, mas a sua maior contribuição para a presente realidade musical não é essa. Digamos que as escavações a que procede são somente o meio para chegar a algo de muito mais fundamental...

Jim O'Rourke desenterra da história recente da música, guiando-se apenas pelos critérios do seu próprio gosto, os elementos que lhe possam servir para uma tortuosa, mas divertida, tarefa: manipular os sons, jogando com as suas formas, ou seja, despindo-as, trocando-as como se troca de roupa, destruindo-as, transformando-as. Em suma, realizando o grande desafio a que a nova música meteu ombros - o alargamento das fronteiras do som. Indiferente às estipulações idiomáticas dos vários géneros ou não-géneros que lhe interessam, o autor de «Terminal Pharmacy» vai ao ponto de dizer que não é um músico: *«Os instrumentos, para mim, a começar pela guitarra, são apenas utensílios para fazer sons. Utilizo-os como se fosse dissecar alguma coisa.»*

1) Ainda que a sua matriz seja o hardcore e o thrash, continuam o gosto do krautrock pelos ragas indianos e as situações «off-tempo».

2) No início eram influenciados, sobretudo, pelo rock psicadélico de expressão inglesa (os **Pink Floyd** dos primeiros anos, por exemplo), mas depressa evoluíram para uma abordagem da electrónica com origens localizáveis no rock alemão, embora estejam cada vez mais distanciados do rock enquanto género musical definido.

3) Grupo de Chicago, EUA, herdeiro directo do krautrock. Repõe a sonoridade típica dos sintetizadores analógicos, aquela que definiu a tendência.

IV
Uma vez só não basta

Durante algum tempo, o canal de televisão MTV transmitiu um separador em que se apelava à recriação musical: *«Reciclem! Uma vez*

só não basta.» A música que acompanhava as imagens era um apanhado de versões de conhecidos temas pop. A mensagem caía em erro (intencional?), por dar a entender que a realização de «covers» é a única forma de «reciclar» música. Interpretando correctamente a presente realidade musical - ou seja, a recuperação de músicas que caíram no domínio público e sua transformação e/ou inclusão noutras músicas -, teve dela, no entanto, uma visão legalista. Para todos os efeitos, a MTV depende das mega-empresas discográficas e é porta-voz do sistema por elas criado. O fenómeno (na verdade trata-se de um epifenómeno: o que agora está a acontecer na música verificou-se igualmente nas artes plásticas, desde o «borrowing» do cubismo - com colagens feitas a partir de jornais, etiquetas de produtos de consumo ou anúncios publicitários - à pop art, passando pelas montagens dada) é muito mais abrangente.

As séries que **Andy Warhol** concebeu com determinados ícones da cultura popular só foram possíveis porque existia a fotografia. Como referiu **Derrida** em «La Verité en Peinture», no instante em que as técnicas de reprodução fotográfica se instalaram, uma linha de fractura e uma nova frente atravessaram todo o espaço da arte. Hoje, em consequência, *«o valor da autenticidade encontra-se praticamente desconstruído»*. Na música, o mesmo aconteceu com a fita magnética, primeiro a de bobine, depois a mais «democrática» cassete - porque mais barata e simples de utilizar.

E assim como o princípio da reprodução se estendeu da fotografia para a pintura - veja-se o uso que em Portugal, por exemplo, fez da serigrafia um **Ernesto de Sousa** -, o princípio da manuseabilidade da música gravada deixou de ter o suporte magnético como exclusivo para incluir também o disco comercial (o de vinil e o «compact-disc») e a aleatoriedade da rádio e da televisão captadas em tempo real. A evolução recente da tecnologia de reprodução sonora permite-nos ouvir e criar com base no que ouvimos, explicando o motivo por que toda uma geração de «não-músicos» surgiu desde a década de 80. Fazer música hoje, afirma Cutler, é *«consumir criticamente»*.

Se, entretanto, o vídeo revolucionou a arte das imagens, devido às suas extraordinárias capacidades de corte e montagem, o sampler fez o mesmo com a música. Basicamente, trata-se de um gravador digital com disco rígido, como um vulgar

computador, habilitado a operar no próprio instante em que se quer obter um determinado resultado. O sampler converte informação áudio em digital, ou seja, numérica, informação essa que pode ser trabalhada e modificada como se desejar: filtragens de frequência, alterações do «envelope» (a forma do som), mudanças de oitavas e sua compressão ou expansão, efeitos (de tom, reverberação, retardamento, etc.), inversões, «editing» (montagem das suas partes), «loops» (quando se cola o fim ao início de uma frase musical) e afinações várias.

Digamos que o sampler é a versão digital do velho mellotron, um teclado que accionava bandas magnéticas previamente registadas. De forma mais sofisticada - e fisicamente mais «distante» - que o instrumento predilecto dos grupos de rock progressivo, realiza aquilo que o engenheiro de som **Pierre Schaeffer** tentava nos anos 50 com processos mais primários, complexos e demorados, inspirados no cinema: retira aquilo a que os especialistas da acústica chamam o «ataque do som», por exemplo o bater de uma porta, deixando apenas a sua ressonância. Desde então, e como assinala **Michel Chion**, *«o compositor faz uma distinção entre os sons e a sua fonte»*.

O interessante é que a multiplicação de estúdios domésticos possibilitada pela constante baixa de preços dos equipamentos, levando à caracterização de géneros populares como o hip-hop e o techno como músicas de reciclagem electrónica, teve origem em inovações musicais eruditas. É este o vínculo que une a música concreta à club music dos nossos dias e a pesquisa sonora à dança. No seu livro «Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics», **Andrew Culver** defende que a estética «cut and paste» entrou no domínio da cultura popular no fim dos anos 60, pela mão do produtor jamaicano **Lee «Scratch» Perry**, ao fazer remisturas de temas reggae.

Diz o «scratcher» **DJ Spooky** (**Paul D. Miller**): *«O DJ actua como o herdeiro cibernético da tradição improvisacional do jazz, na qual os vários motivos são usados e reciclados. No meu caso, são discos e não músicos intérpretes que o fazem. O som, enquanto objecto isolado de reprodução ou, se quiserem, banco de memória colectivo, é o foco do meu trabalho. No meio electrónico em que nos movemos, o DJ é o guardião da história auditiva.»* E porque

pensa assim, a sua música ora adquire um cunho analítico e experimental, ora tem como fito o mero divertimento, tornando igualmente indistintas, em ambos os casos, as proveniências dos seus materiais.

O japonês **Otomo Yoshihide**, mentor do grupo **Ground Zero** e autor do muito celebrado «The Night Before the Death of the Sampling Virus», sustenta opiniões semelhantes: *«Interessa-me muito particularmente trazer os sons do passado para o presente, mas não são eles que me motivam e sim a mistura de escalas temporais. O "sampling" é uma nova ideia, uma memória sem cérebro. Articulo a relação da memória com a composição e o modo como essa relação difere não só de pessoa para pessoa mas de pessoa para sampler, de pessoa para gravador. Para mim, o "sampling" é semelhante na sua influência a um vírus. É uma espécie de vírus da memória, algo que penetra nela para gerar qualquer coisa de novo.»*

«Um bom compositor não imita, rouba» - disse, premonitoriamente, **Igor Stravinsky**. O plágio e a pilhagem («plunder», em Inglês) tornaram-se os fundamentos de duas correntes estéticas que têm a reciclagem como processo de criação musical e só não se confundem porque os propósitos dos seus mentores são distintos: o plagiarismo, identificado com os projectos **Negativland** e **Tape-beatles**, e a plunderfonia, «inaugurada» por **John Oswald**. Em traços largos, os plagiaristas definem-se pelo seu intervencionismo social e político (ver «O processo Negativland», a seguir) e os plunderfónicos preocupam-se acima de tudo com os proveitos musicais.

Não que estes sejam menos conscienciosos naquilo que fazem. No entender de Oswald - que, tal como os Negativland, foi alvo de processos judiciais -, *«a música é informação e, enquanto tal, uma fonte renovável»*. Nas páginas de «Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerrogative» afirma mesmo que *«a propriedade intelectual é infinitamente divisível»*, ou seja, o autor de uma obra não deixa de ser seu proprietário quando esta é convertida em «citação electrónica». Em «Plexure», utilizou 1001 fragmentos de música alheia em apenas 20 minutos de duração. Na sua obra proibida, «Plunderphonics», «trabalhou» as vozes de **Dolly Parton** e **Elvis Presley** em «Pretender» e «Don't», respectivamente, bem como a orquestra de **Count Basie** em «Pocket» e o próprio

Stravinsky («Spring»), entre outros - a começar por **Michael Jackson**, que satirizou na capa por meio de uma fotomontagem em que o cantor de «Thriller» surgia com o corpo de uma mulher nua. Mais recentemente, publicou «Grayfolded», tendo como base 51 concertos do grupo de rock psicadélico **Grateful Dead**.

A primeira peça musical reciclada de que há registo foi «Imaginary Landscape» de **John Cage**, em 1939, com um gramofone utilizado como instrumento, ainda que apenas munido de mudanças de velocidade e «test tones». Antes disso, fizeram-no **Paul Hindemith** e **Ernst Toch** em 1929/30, mas os três discos que compunham «Grammophonmusik» perderam-se irremediavelmente. «Study of a Turntable», de Pierre Schaeffer, data de 1948 e «Imaginary Landscape nº 4», para 12 rádios, é de 1951. A estreia das técnicas plunderfónicas tal como as conhecemos hoje deu-se em 1961 com «Collage nº 1 (Blue Suede)», de **James Tenney**, com base na canção de Presley «Blue Suede Shoes». Em 1969, **Stockhausen** gravou «Opus 1970», montagem de fragmentos da música de **Beethoven**.

«O objecto disco não faz distinção entre a alta e a baixa culturas, a música de arte e a pop», disse Chris Cutler. E assim, **Frank Zappa** foi um dos primeiros a transferir para uma música de índole popular, o rock, os procedimentos da música concreta, designadamente em «Absolutely Free» (produto da junção de «takes» de três a cinco segundos, e daí a sensação de descontinuidade estrutural do disco), «Lumpy Gravy» e «Only in It For the Money», os dois primeiros de 1967 e o último do ano seguinte. As suas «re-synchronizations» (misturas em estúdio de material velho e novo, como em «Sheik Yerbouti», 1979, e a série «You Can't Do That on Stage Anymore») e, mais tarde, o synclavier (em «Civilization Phase III», lançado em 1993), foram o prolongamento destas situações.

Em 1975, os **Residents** começaram a aplicar esses processos no seu segundo álbum, «Third Reich and Roll», tocando com (ou contra) uma banda magnética por eles preparada a partir de fragmentos de canções pop/rock. É de 1977 a primeira obra efectivamente «plunder» deste grupo: «The Residents Play The Beatles/The Beatles Play The Residents», um sete polegadas de edição limitada com «loops» em multipistas de extractos dos temas dos quatro de Liverpool, *«compostos com lâmina de barbear e fita»*.

Nesses mesmos anos 70, foi **Brian Eno** quem mais longe levou o aproveitamento das técnicas de gravação, a nível do «overdub», do processamento de sinal, do «looping» e da manipulação de fita - «My Life in the Bush of Ghosts» (1981), com **David Byrne**, surgiu no desenlace desse investimento.

Por esta altura, a música «criativa» começou a interessar-se pelo que estava a acontecer nas discotecas e nas ruas com o disco e o rap, géneros que repuseram o antigo espírito tribal das danças rituais. As «descobertas» e «invenções» da club music foram então aproveitadas pelos recicladores de formação «culta». **Christian Marclay** destacou-se entre eles, adaptando certos recursos do hip-hop na manipulação de LPs - o «scratch», por exemplo, nome dado genericamente às técnicas de sincronização entre dois ou mais pratos - e desenvolvendo ideias estreadas por **Milan Knizac** nos anos 60, com discos mutilados ou colados aleatoriamente depois de quebrados. A sua «piéce de resistence» é «More Encores», um vinil de 10 polegadas com «tratamentos» de discos de **Jimi Hendrix, Maria Callas, Johann Strauss, Serge Gainsbourg, Chopin**, etc. Nos seus duos com o baterista **Gunter Muller** (colaborador de **Jim O'Rourke** nos **Gastr Del Sol**) reunidos em «Live Improvisations», consagra o gira-discos como instrumento de pleno direito.

O curioso é que este aproveitamento não foi exclusivamente técnico - também a nível de conteúdos as músicas urbanas de dança influíram na criação de cunho artístico. Os exemplos são muitos e poderão ir das caleidoscopias sonoras de **David Shea**, herdeiras dos «cartoons» de **Tex Avery**, às mutações entre o barroco, a new music e a house de **Ben Neill**. O caso dos **Autechre** dá-nos bem a medida do alcance experimental que têm alguns dos presentes ritmos de discoteca. Quer isto dizer que, no tal território da música para ouvir surgido com a morte das orquestras de jazz, volta-se hoje a poder dançar. De certo modo, era esse o sonho de **Duke Ellington**, quando induziu estados de audição introspectivos a par de peças que convidavam à fruição dos corpos.

Se deste modo as fronteiras entre as diversas tipologias musicais ficam ainda mais esbatidas, surgem também questões totalmente novas, resultantes da inédita complexificação da realidade musical nos dias de hoje. Improvisar (ou compor, o que é o mesmo) a partir de obras já existentes mostra-nos que

toda e qualquer peça de música terminada é, afinal, passível de reformulação. Neste sentido, como as deve entender o reciclador? Enquanto «partitura»? Como glossário sonoro, à semelhança daquele introduzido nos sintetizadores de fábrica? Como substituto «extensivo» das possibilidades e da história de determinados instrumentos? Para completo esclarecimento, assinale-se que **Roger Turner** lançou recentemente um «sampler disc» com sons de percussão e o contrabaixista **Miroslav Vitous** produziu uma série de «sampler CD-ROMs» com os naipes de uma orquestra de cordas, muito procurada pelos grupos techno...

As atitudes foram variando consoante as respostas encontradas. Podemos enumerar pelo menos cinco formas distintas de reciclagem musical: 1) a recuperação de gravações de referência, geralmente em disco - é emblemática, a inclusão de «I Want To Be Loved By You» pela voz de **Marilyn Monroe** em «Baby Blues For Marilyn», do trio Otomo Yoshihide-**David Moss-John King**; 2) o «sampling» de instrumentos convencionais, como em todas as composições de **Phill Niblock** no duplo «A Young Persons Guide to the Music of...»; 3) o aproveitamento de sons ambientais, na esteira do que ouvimos em «Roaratorio», de **John Cage**; 4) a recontextualização de músicas étnicas das mais diversas regiões do globo em peças de «arte», a exemplo de «Buried Dreams», da dupla **David Toop/Max Eastley**; 5) a utilização sistemática e em «collage» de citações de vária proveniência, sem recurso ao sampler ou ao gravador, à maneira de **Sergey Kuryokhin**, o infelizmente já desaparecido John Zorn do piano.

Alheadas de todo este cenário, as leis internacionais relativas ao direito de autor permanecem imutáveis e os governantes, pressionados pela indústria do disco e do espectáculo, em nada alteram as estipulações vigentes (as recentes alterações à legislação francesa no que respeita ao caso particular dos DJ pouco adiantam, na verdade). *«Se a criatividade é um campo, o "copyright" é a vedação»*, comentou a propósito John Oswald. Lembrou também o compositor belga **Godfried Willem-Raes** que a protecção do direito de autor entrou nos sistemas legais por imposição dos «publishers» - as entidades que registam a autoria das obras de arte e gerem os dinheiros a ela relativos, ganhando uma percentagem por isso - e não dos próprios autores.

O Código de Direito de Autor que vigora em Portugal determina, à semelhança dos demais, que só é possível transformar uma obra original com a autorização do seu autor e pagando-lhe os seus direitos, mesmo que a origem seja praticamente irreconhecível e o resultado substancialmente diferente do original. Na prática, isso é muitas vezes impossível, tal a quantidade de «samples» utilizados, assim como não faz muito sentido - quando é caso disso - pedir a determinado autor licença para o citar criticamente. Terá sido por esse motivo, aliás, que Michael Jackson accionou os mecanismos para a apreensão de todos os exemplares de «Plunderphonics», trabalho que, de resto, apenas foi distribuído por estações de rádio, fonotecas e jornalistas - Oswald não colocou o disco no circuito comercial, mas de nada lhe valeram tais escrúpulos.

Além da SPA, a «polícia» portuguesa do direito autoral, surgiu agora a Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes (GDA), cuja área de acção é a dos direitos conexos. Defende o seu presidente, **Carlos Pimenta**, que, após a cessação dos direitos de um autor morto, estes devem passar para os intérpretes da sua obra. O curioso é que entre os primeiros associados da GDA estão nomes como **Rui Veloso** e **Luís Represas**, os quais, para além de receberem os direitos pelas canções que compõem, querem igualmente arrecadar dividendos pela sua interpretação. Acresce ainda que o responsável maior desta cooperativa é também, à data em que escrevo, o representante do teatro na comissão instaladora do Instituto das Artes do Espectáculo, organismo dependente da Secretaria de Estado da Cultura. Eis, pois, um exemplo mais de promiscuidade com o poder político. Bem dizia Willem-Raes que o «copyright» é uma imoralidade.

O processo Negativland

Não, o grande espectáculo dos **U2** não foi o apresentado em 1997 durante a Pop Mart Tour. Em Zoo TV, o que não tiveram em espectacularidade ganharam em pertinência, introduzindo os mesmos procedimentos que definem a reciclagem musical. Recorrendo ao «zapping» televisivo, com uma sucessão a ritmo alucinante de fragmentos sem nexo de noticiários, «spots» publicitários e filmes misturados com sequências em tempo real do concerto e passagens de «clips» do grupo de pop-rock irlandês, **Bono, The Edge, Larry Mullen** e **Adam Clayton** não fizeram mais, em 1992, do que aderir a esta tendência generalizada da cultura de massas: o reaproveitamento de sons e imagens com que os meios de Comunicação Social não cessam de despejar sobre nós, tornando em matéria nobre o que não passa, cumprida a sua função imediata, de mero desperdício informativo - lixo cibernético.

Em prol da simulação, os músicos que actuavam no palco não eram os U2 mas sósias seus - os **Dopelgangers**. Ora, é essa exactamente a definição do trabalho desenvolvido pelos **Negativland**, colectivo «de guerrilha» com base na Califórnia, EUA, que teve em «Helter Stupid» a sua obra-prima, exemplo óptimo de uma «media art» que «confunde» para melhor esclarecer. Aconteceu, porém, com o quarteto liderado por **Mark Hosler** o que seria inevitável quando a demorada adaptabilidade das leis serve os interesses corporativos dos grandes potentados: incluíram um extracto de «I Still Haven't Found What I'm Looking For», dos U2, num «single» humorístico e crítico quanto às contradições da sociedade contemporânea, concebendo para «U2», o título frontalmente escolhido, uma capa que se parecia intencionalmente com a dos discos de selo Island, a editora de superbanda.

A reacção desta não se fez esperar, com a apresentação em tribunal de uma queixa-crime contra os autores da paródia. Consequência: a destruição de todas as cópias do disco, bem como da sua matriz, e o pagamento de uma pesada multa a partir dos «royalties» dos infractores. Contradição? Pois assim não o entendem os patrões da indústria discográfica. A ocorrência marcou 1992 como o ano zero do «plágio» enquanto instância criadora, se não em termos efectivos, pois trata-se de uma prática que vem desde o início da década de 80, pelo menos de forma sistemática. Fez notar a revista «Spin», na altura, que só mesmo pela censura se podia suprimir o que foi *«muito provavelmente o disco rock mais subversivo alguma vez feito»*.

Está em causa, essencialmente, o conceito de propriedade privada e a sua pertinência no contexto da cultura popular, apresentando-se os Negativland como uma frente de intervenção política. Não é a ideia de autoria que atacam, como é evidente, mas o seu aproveitamento ilícito pelos «parasitas». Ficou já provado, aliás, que na mercantilização do disco cada dólar ganho pelo músico corresponde a quatro ou cinco amealhados pela editora, sendo esta a verdade escondida do «direito de autor».

«A arte pode ter alguma coisa a dizer sobre o comércio, inclusive utilizando produtos comerciais para mais eficazmente os poder comen-

tar», consideram. Para além do mais, é um facto que a evolução da tecnologia áudio e audiovisual deu-se no sentido da reprodução, prescrevendo consumos activos e participativos, como os proporcionados pelo gravador de cassetes, o xerox, o camcorder ou o VCR. As operações realizadas em «U2» são aquelas que poucos meses depois (oh, ironia!) os U2, eles mesmos, adoptaram na sua Zoo TV Tour: a colagem de elementos captados no éter segundo uma trama que lhes modificava o sentido e a caracterização, resultando num objecto com personalidade própria.

O tipo de abordagem é antigo nas artes visuais. Na música, como se verifica, ainda causa polémica e os Negativland não têm outra solução, para continuarem a sua actividade, do que tomar as maiores precauções. São «terroristas», sim, mas agora não fazem nada sem antes consultar o advogado. Em «Desipsip», de 1997, uma sátira ao consumismo personificado pela Pepsi-Cola, só designam esta marca de refrigerantes por meio de anagramas como o do título ou «Ideppiss», «Diseipso» e «Psisiped». De facto, mais vale prevenir do que remediar...

David Shea: o homem-orquestra

Primeiros anos. *«A minha juventude levei-a a ouvir discos e a tocar em bandas: punk, jazz, hip-hop, ska ou fosse o que fosse. Estudei composição sempre que pude, envolvi-me com o teatro de rua e, para além de tudo isso, era um fanático do cinema. Este percurso ziguezagueante levou a uma separação muito grande entre o meu lado punk/hardcore e o meu gosto pela vanguarda. Estive um par de anos numa escola de artes performativas e um ano num conservatório e nesses lugares nunca ninguém manifestou qualquer interesse pelas minhas peças mais "clássicas" ou experimentais. O ambiente no conservatório era bastante amargo e verifiquei o quanto a música académica contemporânea se fecha a tudo o que está fora do seu âmbito: a música das discotecas, a cena "underground" ou o jazz. Apesar do amor que sentia pela música clássica, tive de sair dali e fui para Nova Iorque, isto já nos finais de 1985.»*

Nova Iorque. *«Quando lá cheguei, não conhecia ninguém, não tinha sítio onde ficar e, pior, não tinha dinheiro. Tive de inventar maneiras de sobreviver - ainda por cima, a explosão de energia que se verificara na Big Apple a partir do início da década já estava a desaparecer. Só podia contar comigo mesmo e, por isso, resolvi fazer "performances" vocais a solo. Depois, comecei a trabalhar esporadicamente com os improvisadores da cena "downtown" e a fazer de "caixa de ritmos" humana com "rappers" em vários clubes de hip-hop.»*

Colagens. *«Em determinada altura, fazia música com tudo o que estava ao meu alcance: harmónica, tubos de plástico, gravador. A colagem de fitas foi uma decisão natural e uma maneira prática de juntar pedaços de tudo aquilo que ouvia em cassete. Nos circuitos hip-hop, os D. J. estavam a utilizar ideias semelhantes às dos compositores da música concreta e achei isso muito curioso. Assim que pude comprar uma "turntable" tornei-me D. J., com actividade sobretudo no "lower east side" de Nova Iorque e, em especial, no Mica Bunker. Para mim, era o equilíbrio perfeito: numa noite, música de dança; na seguinte, improvisação noise com base em colagens. Foi então que conheci John Zorn.»*

Zorn e os outros. *«Comecei a tocar com ele em substituição de Christian Marclay mas, durante cinco anos, ainda continuei a trabalhar como D. J. Foi um período estranho e caótico para mim - tinha menos 15 anos do que os outros músicos e tudo me parecia muito diferente das discotecas. Foi graças à amizade de Zorn, Anthony Coleman, Zeena Parkins e outros que consegui ligar os dois mundos em que vivia e pude retomar os meus estudos de composição clássica. A música que hoje faço tem mais a ver, pois, com a minha história pessoal do que com quaisquer teorias estéticas...»*

Teatro. *«Para mim, usar ritmos de dança, Messiaen ou músicas tradicionais depende das necessidades de cada peça. Tudo reside na maneira como descubro as ligações entre os diferentes tipos de música. O "sampling" é apenas uma forma de trabalhar directamente com os sons produzidos por outros. A nível conceptual, sou influenciado por autores como Gilles Deleuze, Julia Kristeva e Guy Debord, à mistura com alguma "sabedoria de rua". As divisões existentes na música, assim como no cinema, na cultura em geral e na religião, são artificiais e dependem unicamente do nosso condicionamento individualista. A minha música é uma espécie de teatro onde coloco em cena as ligações entre as várias coisas.»*

Pedras e computadores. *«É muito raro eu manipular os sons electronicamente. Uso os samplers e os gira-discos como instrumentos de mistura. Todos os meus seis discos a solo seguem este princípio e daí que não me pareça ter semelhanças com Otomo Yoshihide ou John Oswald, apesar de respeitar muito o trabalho deles. Além disso, não me parece que o sampler seja diferente de um instrumento convencional. É como*

acontece com o computador: a música computadorizada não é mais do que as outras. Posso fazer boa música com duas pedras. A má música não é remediada apenas por se utilizar melhor equipamento. Sempre que é introduzida uma nova tecnologia na música algo parece perder-se. Aconteceu o mesmo quando apareceu o sintetizador. Com o tempo, resolvem-se todos esses problemas e é a música que fica a ganhar.»

Dilema. *«O facto de estas ferramentas cibernéticas e a composição ou improvisação intuitivas estarem relacionadas é habitualmente esquecido. As lojas de discos, as revistas, as audiências, a rádio, a TV e as instituições entendem que tudo está separado e dividido, e por isso as obras que se criam nestas áreas não conseguem obter apoios. Os aficionados do experimentalismo gostam dos cinco minutos de um CD que soam "vanguardistas", o público da música de dança contenta-se com o pedacinho de jungle e o pessoal do jazz pode aderir, eventualmente, à parte que lembra Henry Mancini. O apoio à totalidade de uma obra torna-se difícil com esta mistura de elementos - é esse o principal dilema da música que faço.»*

Música de câmara. *«O meu trabalho mais recente tem a ver com a combinação de diferentes modos de criar materiais, designadamente entre as técnicas de estúdio, o "sampling" de sons acústicos, a electrónica e a club music, a música das discotecas. É o caso da peça que escrevi para o Ictus Ensemble, de Bruxelas, intitulada "The Chamber Symphony". Os "samples" são provenientes das execuções "live" de um agrupamento de câmara que pode tocar música acústica ou eléctrica ligando ou desligando um pedal que cada intérprete tem ao seu dispor. Neste contexto, constituo com o sampler como que um segundo grupo, virtual obviamente, que vai interagir com o primeiro. Posso até dizer que a "orquestra" assim formada é a junção de três "ensembles": um samplado, um acústico e um eléctrico. O projecto inclui ainda um tocador de gira-discos.»*

Música solar

Asmus Tietchens já não é o músico-camaleão que nos habituámos a encontrar onde menos esperávamos e que a descoberta do sampler, na década passada, ainda mais motivava para a deambulação sem destino. Parece mesmo ter ancorado as suas orientações naquilo a

que ainda podemos chamar «música concreta», apesar de as suas peças electroacústicas terem pouco em comum com o que os dois **Pierres, Schaeffer** e **Henry**, fizeram há 40 anos com essa designação. Confirmam-no sobejamente «Seuchengebiete» e «Seuchengebiete 2», obras que reúnem as suas «hydrophonien» («sinfonias de água»), com base no som de gotas a pingar.

Cruzando as influências dos concretistas franceses com o minimalismo americano, o repetitivismo do rock electrónico alemão - de onde, aliás, provém - e a visceralidade dos industriais britânicos, Tietchens compreendeu que o tratamento «musical» dos sons naturais ou produzidos pela actividade humana permite uma mais incisiva e abrangente «localização» na paisagem áudio do homem de hoje. Dizendo de outro modo: contra a utopia irrealizável dos «hippiedromes», os clubes californianos onde, na década passada, se ia para dormir e sonhar (ou melhor: para perder a consciência), opôs sempre uma extrema lucidez, sendo por essa razão e nenhuma outra que a sua música ganhou propriedades psicoactivas.

Na mesma linha das «Seuchengebiete», «Aus Freude Am Elend» resultou da manipulação electrónica dos componentes físicos da voz e «Notturno» continha peças para piano samplado. Em ambos os casos, de qualquer modo, o compositor/intérprete germânico mantinha ainda uma concepção instrumental da música. Já «Sinkende Schwimmer» escondia a origem acústica das construções apresentadas, evoluindo a partir daí para uma música sem instrumentos (no sentido convencional do termo, entenda-se) em que também o sampler foi posto de lado. Sabemos que, em determinadas partes do disco, utilizou como fonte sonora um balão a esvaziar-se, mas isso só porque o anunciou. A audição da peça não nos conduz a essa conclusão, tal como na mais característica «musique concrète».

Afirmações de Asmus Tietchens vinham conduzindo, de qualquer modo, a este desenlace. Depois da publicação de «Marches Funébres», álbum que consistiu todo ele na montagem de samples orquestrais, confessou-se contrariado com as perspectivas de criação que o sampler lhe proporcionava, descrença dirigida também contra os sintetizadores, incluindo os analógicos, que chegara antes a preferir em reacção à vertigem consumista da tecnologia «hi-fi». *«O universo sonoro da música concreta atrai-me*

bastante, pois lidar com esses materiais em estúdio é muito mais aliciante do que utilizar sons sintéticos», referiu a propósito numa entrevista ao boletim «Vital».

Para trás ficou, pois, a sua fase «pseudo-pop», a inicial, com quatro títulos na Sky Records, «Biotop», «Spateuropa», «In Die Nacht» e «Litia». Naqueles anos (entre 1981 e 83), o ex-**Cluster** (grupo em que colaborou com **Roedelius** e **Moebius**) e ex-**Liliental** (com Moebius, **Conny Plank** e **Okko Bekker**, este último o produtor constante dos seus discos a solo) dedicou-se a uma fórmula de encenação musical (ou de teatralização «gauche» da forma-canção) que resultou assaz curiosa mas não prometia grandes possibilidades de desenvolvimento. Para trás ficou, igualmente, a obra mais acústica que publicou, ao lado de Bekker: «E», com uma peça para clarinete baixo e banda magnética e outra para orquestra sinfónica.

Falou-se, sobre as tendências camaleónicas de Tietchens, numa sua pretensa «styles-strategy» e ele próprio referiu que nenhuma etiqueta se interessaria em editar os diferentes aspectos da sua música. Até isso, no entanto, acabou por acontecer, quando a Dark Vinyl fundou uma «sub-label» só para ele. Mais tarde, fundou a sua própria editora, a Hamburger Musik Gesellschaft. Na verdade, durante uma boa parte do seu percurso pós-krautrock a vontade de experimentar e buscar novas soluções impediu-o de forjar uma identidade própria. Sabendo-se que nem a melhor das inventividades compensa a falta de personalidade de uma música, chegou-se a pensar, até, que o «sampling» iria agravar ainda mais essa situação.

As coisas mudaram para Asmus Tietchens, contudo, e sem ser obrigado a romper com os fundamentos estéticos que o conduziram à utilização do sampler, um «não-instrumento» que é, apesar de tudo e ainda, um instrumento. O princípio da reciclagem de sons e de músicas está patente em edições como «Five Manifestoes», com os **PBK**, e «Grav», com **Kim Cascone** (**PGR**) e **Masami Akita** (**Merzbow**). Nestes casos, à semelhança de outros, seguiu uma mesma linha de orientação: *«Não faço mais do que derivar os meus ingredientes dos materiais que recebo.»* É assim com as recolhas sonoras «in situ» que realiza, para as trabalhar solitariamente em estúdio, e é assim igualmente com as fitas que lhe são enviadas para intervir sobre o que já nelas se encontra registado.

Estas colaborações de «mail-music» ocupam-lhe uma razoável parte das suas actividades, sendo de assinalar, para além das apontadas,

partilhas musicais em que intervieram **Arcane Device**, **De Waarb**, **Wollscheid**, **Giancarlo Toniutti** ou **Die Form**. Se há qualquer coisa de ecológico no posicionamento de Tietchens é este seu gosto por criar uma «junk music» na verdadeira acepção do termo, música de restos, de lixo, de recuperações as mais diversas. É isto que está na essência da música elaborada a partir de «samples» mas era isto também que estava desde os anos 40/50 nos horizontes do concretismo. Os continuadores deste (**François Bayle**, por exemplo) fizeram a ponte para a electroacústica erudita e a acusmática dos laboratórios digitais. Tietchens, músico de «background» popular, preferiu outras vias.

O sampler - essa espécie de orelha virtual - sucede ao gravador da música concreta, com a vantagem de eliminar as complicadas e demoradas operações de corta-e-cola, mas sem dúvida que alguma coisa se perdeu na passagem de um para o outro. Asmus Tietchens retomou a antiga operacionalidade «artesanal» da transformação dos sons, ainda que com as vantagens proporcionadas pelos modernos estúdios de gravação. Advém isso da sua atitude de permanente cepticismo. Não por acaso, cita **Cioran** nas notas dos seus discos, em passagens que dão conta da recusa deste escritor em tomar tudo como certo mas também das suas tentativas («desesperadas», comenta) de compreender.

A arte - escreveu **Adorno** - é a antítese social da sociedade, pressupondo uma acção consciente. *«As obras de arte são, para a psicanálise, sonhos diurnos»*, lembrou. A música de Asmus Tietchens, ao contrário do que tem sido dito, não é nocturna nem sombria. Antes pelo contrário...

V

Da efemeridade

Num dos mais belos contos de **Tennessee Williams**, «The Resemblance Between a Violin Case and a Coffin», aquele escritor norte-americano compara um estojo de violino com um pequeno caixão de criança ou de boneca. Referia-se ele, simbolicamente, à efemeridade da beleza, no caso a de um rapaz de 17 anos, Richard, que em menino o narrador via ensaiar escalas com a sua irmã mais velha, vindo mais tarde a saber da sua morte.

Não foi a primeira vez que um instrumento de música em particular teve um papel referencial na literatura e, designadamente, para

representar um universo de perturbação. **Arquiloco**, poeta mal conhecido da Antiguidade Grega, terá sido o primeiro a entender a música como algo que tem origem na inquietude: *«Desejo / Futuro / Inimigo, / Música: / Meu canto / E uma flauta / Juntos»*, escreveu.

Já não é tão vulgar que a música se tenha a si própria como referente simbólico, mas tal vai acontecendo cada vez mais neste fim de século e milénio. Os casos de **Jon Rose**, com o violino, e **Robert Dick**, com a flauta - para me cingir apenas aos instrumentos já apontados - serão os mais óbvios, dada a saga familiar construída pelo primeiro destes músicos em torno, precisamente, daquele cordofone, e as propriedades «extensivas» (mágicas, como na ópera de **Mozart**?) que o segundo confere às suas flautas.

É o que também se passa com **Carlos Zíngaro**: *«Tenho um especial interesse pelos rituais das religiões e por certas deturpações ou desvios religiosos, como as demonologias, as ciências ocultas, as missas negras, mas também as santas milagreiras, as Virgens que choram lágrimas de sangue. Montei ao longo dos anos uma biblioteca sobre esses temas, passando pelas aberrações sexuais, os fetichismos, o animalismo. Sinto muita curiosidade, igualmente, pelos ritos mágicos africanos e pela cultura aborígene australiana, talvez porque esta é a que mais se aproxima dos nossos primórdios. Estes elementos, da ordem do místico e do perverso, desconcertam-me, mas não são mais do que uma de muitas formas de transcender o quotidiano. É também o que eu faço, com o violino.»*

Na verdade, por trás de tudo isto há uma só coisa: o medo da morte. Como afirma **Daniel Spoerri**, artista romeno ligado ao movimento fluxus, *«a cultura é uma obsessão com a morte, porque no fim todos sabemos que vamos morrer»*. Esse pânico, sublimamo-lo de alguma maneira. Passamos a vida a ignorar a realidade da morte, mas é ela que vamos construindo aos poucos, dia após dia, sem disso nos apercebermos. A cultura é esse movimento colectivo em torno da «dama de negro», como lhe chama Zíngaro.

Com a sua refinada ironia, Carlos Zíngaro glosa o tema da morte sempre que alude ao seu contrário, a vida. Esse é apenas um de vários paradoxos a que tem dedicado toda a sua carreira, os quais, curiosamente, nunca chega a resolver, mantendo-os íntegros ou mesmo renovando-os... Não esqueçamos as palavras de **Isaac Newton**: *«Não fui mais do que uma criança brincando pela orla da praia, deslumbrado com a descoberta eventual de alguma concha fora do vulgar ou de um bonito seixo bem polido, enquanto o grande oceano da verdade permanecia por descobrir à minha frente.»*

Zíngaro desenvolveu, neste âmbito, dois projectos paralelos, ainda sem concretização devido a problemas técnicos. Um relaciona-se com a bioquímica da digestão, o outro com a do «rigor mortis». Previu, em ambos os casos, o tratamento electrónico dos sons próprios de uma digestão e do processo orgânico interno que sucede à morte - sons esses captados por microfones de contacto. O espectáculo que concebeu com estes temas incluiria imagens vídeo, seriam lidos ou cantados textos retirados de livros médicos e científicos e aproveitar-se-iam os próprios gráficos dos grupos moleculares como elementos determinantes da notação musical.

«Desconheço que som há no "rigor mortis", mas gostaria de descobrir. Talvez nada aconteça, mas o silêncio também é um som, é parte integrante da música. Os sons de uma digestão são mais fáceis de adivinhar. Se colocar um microfone próximo do esófago enquanto degluto e o ligar a uma unidade de síntese, fico com o som da deglutição, acrescido de algumas flatulências, e com o som transformado dessa mesma deglutição. A partir da manipulação de sons já existentes, passaria então à fabricação de outros», comenta o violinista.

Mesmo quando não tem um mote do género, a música provém sempre dos territórios obscuros da mente. O bucolismo é uma invenção, uma falsidade, bem como o mero «divértissement» musical. Disse o biólogo **Henri Laborit**, respondendo, sem o saber, a uma interrogação de **Samuel Becket**, *«porquê esta ânsia de actividade?»*: *«Ao nível do consciente ou do inconsciente, há toda uma quantidade de obstáculos, de interdições, que se opõem a maior parte das vezes ao nosso prazer. Somos obrigados a reviver situações que sabemos de antemão dolorosas. Se não possuímos as capacidades ideológicas para nos alhearmos deste mundo, nada mais nos resta senão a fuga ou a luta. Mas, se não se pode fugir nem lutar, vivemos e conhecemos a "inibição da acção". Felizmente, o córtex do ser humano possui zonas associativas que lhe permitem conceber estruturas novas a partir de informações acumuladas pelo sistema nervoso. Por outras palavras, possui a capacidade de criar.»*

Seja como for, a música é efémera, tal como a beleza e a vida. A música improvisada, em especial, é um objecto vago, dependente do espaço e do tempo em que é criada e por isso de consumo imediato e no próprio local da sua realização sonora. Só existe em «acto», mesmo que tenha sido concebida previamente e a ouçamos repetidas vezes, ao longo dos anos, numa cópia em CD, já transformada em «obra». Ao contrário das artes plásticas, é confrontada na acção com o público. Para todos os efeitos, o seu único suporte é... o ar. Se não for gravada, desaparece. A tela pintada, a escultura, são o registo do momento da criação; a obra de arte é a representação de um acto, é o seu final, mas o fim da música em geral, e da música improvisada muito em particular, não é ser gravada.

A gravação é, assim, apenas uma cópia, um documento. Nunca disco algum poderá reproduzir as circunstâncias do acto musical. Algo de muito relevante, no entanto, realiza: a exorcização da morte. Os discos sobrevivem à passagem de músicas e músicos por este mundo. Contradizem a imediatez do som, retiram-no do devir temporal, congelam-no. Ainda que a música nos fale, inevitavelmente, da morte, a música ouvida em disco sobrevive-lhe, contranatura. É uma forma de vida virtual, «in vitru», e é isso o que nos diz «Release From Tension» de Carlos Zíngaro, a primeira obra «gótica» da música improvisada depois de «Death Ambient» de **Ikue Mori, Kato Hideki** e **Fred Frith**.

VI
Regresso ao presente

1. Kurt Weill: Foi um pioneiro da indiferenciação de fronteiras entre alta cultura e cultura popular. Contemporâneo de **Schoenberg**, opôs uma então inesperada perspectiva tonal ao dodecafonismo em voga nos circuitos académicos, destruindo assim um tabu e abrindo caminho às novas tendências modais, tanto as inspiradas no Oriente, de carácter experimentalista, como as que procuraram forjar um novo «classicismo». Mesmo tendo em conta a influência deixada pelos compositores para teatro da primeira metade do século (**Eisler** à cabeça), Weill é um caso único de aceitação agora que tanto se preza a dramaticidade como um dos componentes principais da música.

Não é, de resto, estranho que o rock (o mais cultivado, ainda assim) o tenha redescoberto, designadamente quando os **Doors** de **Jim**

Morrison fizeram a sua própria versão de «Alabama Song» e, mais tarde, os **Young Gods** gravaram todo um CD com as suas canções. Em entrevista a um jornal americano, Kurt Weill referiu que só há, na verdade, dois tipos de música, a boa e a má, não sendo «má», necessariamente, a apreciada pelo povo e «boa» a que se veste de casaca.

Esse entendimento das coisas teve consequências e só assim se explica que «Lost in the Stars», o CD de compilação, e «September Songs», o programa televisivo (co-produzido pela RTP, circunstância a assinalar) que depois teve também uma versão em disco, tenham reunido intérpretes de áreas tão diversas como o jazz, a canção ligeira e a música «de arte». O biógrafo do compositor alemão adoptado pela Broadway por alturas da Segunda Guerra percebeu isso e definiu-lhe o perfil de uma assentada: *«A great crosser of frontiers.»* **Hal Willner**, o director musical tanto do disco como do documentário (com um currículo em que se incluem trabalhos semelhantes em torno das obras de **Nino Rota** e **Charles Mingus**), carregou nessa tecla, não por ambicionar a constituição de uma «língua-franca» que unisse as várias famílias, mas colocando lado a lado, face a face, as diferenças de entendimento relativamente à organização dos sons que marcam o nosso tempo.

Já se escreveu que a música de Weill interessa às gerações actuais porque lhes permite *«uma experiência emocional genuína»*, adversa aos consumos musicais que se caracterizam pela pressão social (quando se ouve determinado autor porque «toda a gente ouve») ou por um excessivo intelectualismo do gosto (a melomania encarada como «status»). Em «Lost in the Stars», **John Zorn** converte «Der Kleine Leutnant des Lieben Gottes» num «melting pot» de idiomas musicais, o **Armadillo String Quartet** entende o tema de cabaré «Youkali Tango» como uma peça de música de câmara e o duo **Charlie Haden-Sharon Freeman** transforma «Speak Low» num tema jazzístico.

Em «September Songs», por sua vez, **Lou Reed** interpreta o tema-título, a cantora rock **P. J. Harvey** assina uma excelente versão de «The Ballad of the Soldier's Wife», **Nick Cave** canta «Mack the Knife» ao seu estilo de «crooner» decadente e **Betty Carter** «trata» «Lonely House» do modo como lida com os «standards» de jazz. Todos eles o fazem sem alterar em nada as suas pessoais concepções e isso porque a música, seja ela qual for, não tem de ficar cristalizada numa

única e definitiva forma. A cultura pop propagou o equívoco de que as canções são como as pastilhas elásticas: sabem bem durante algum tempo e depois parecem borracha, não havendo outro jeito senão deitá-las fora, e isso apesar de a mesma cultura pop ter consagrado a reprodutibilidade como uma das suas principais características. Kurt Weill é um dos grandes exemplos da tendência para a contemporaneização de todas as músicas deste século.

2. Area: Em jeito de subtítulo a «Crac», disco de culto dos há muito extintos Area, lemos a seguinte frase: *«Transportamos um mundo novo dentro de nós, e este mundo cresce em cada momento que passa.»* Mais de 20 anos depois, não só esse «mundo novo» não chegou como parece termos deixado de o desejar. Porque se tornou, talvez, num mundo «velho»? Seja como for, há memórias que convém não perdermos e por isso a discografia completa deste grupo italiano foi reeditada em CD. Se o tempo desvirtuou as ideias que sustentavam o projecto de **Demetrio Stratos**, é com alguma surpresa que se descobre a validade, ainda, de muitas das suas perspectivas musicais.

Com este regresso retomam-se questões que tinhamos posto de lado por as considerarmos demasiado problematizadoras para esta época marcada pela indiferença. Uma delas é a hibridação dos idiomas musicais, numa conjuntura - os anos 70 - em que ainda ninguém dera pelo fim da modernidade ou advogava a estética das «ruínas em construção». Antes do tempo, os Area propuseram-se realizar um cruzamento entre o rock e as melodias tradicionais e populares do Mediterrâneo (transalpinas, gregas, árabes...) com o free jazz e a electrónica experimental. Não porque fosse essa a tendência do momento (a fusão jazz-rock nunca chegou a tanto, e muito menos o autoproclamado «rock sinfónico») mas devido a razões programáticas e até ideológicas: juntar numa só fórmula as linguagens formalmente revolucionárias, já que, na altura, se tratava de fazer a revolução.

Outra questão igualmente pertinente introduzida pelos Area, numa peça como «Caos II», dizia respeito ao relacionamento da música (da arte, mais genericamente) com a vida, tema grato à geração de improvisadores de há duas décadas, o qual passava pela dissolução de uma na outra, tal como aconselhava o marxismo (e não só: o libertarismo também). Essa - considerava-se - é que era a

verdadeira improvisação, e não a que, noutros territórios musicais (o jazz convencional?), *«mistificava uma nova subjectividade»*, dependente dos condicionalismos culturais e sociais que regem os indivíduos.

Tais noções vêm transcritas nas notas do, talvez, mais interessante álbum publicado pela formação, «Maledetti», de 1976, nele se incluindo, precisamente, o estudo do caos a que acima se alude. O disco, apresentado como um *«progetto-concetto di fanta-sociopolitica»*, comporta elementos tão díspares como o txalaparta basco, um quarteto de cordas referenciado em **Bach** e a colaboração de dois músicos conotados com a improvisação mais consequente e radical, o saxofonista soprano **Steve Lacy** e o percussionista **Paul Lytton**.

«Caos II» foi posteriormente tocado na Aula Magna da Universidade Estatal de Milão, e aí temos o registo da actuação no precioso documento que é «Event'76». Lacy e Lytton tiveram ainda maior participação nesse concerto classificado como *«difuorista»* pelos próprios Area (de «di fuora», ou seja, «off», alternativo), **Patrizio Fariselli** limitou-se ao piano preparado, **Paolo Tofani** ligou a sua guitarra a um sintetizador e o líder do grupo utilizou apenas a voz. **Giulio Capiozzo** e **Ares Tavolazzi**, baixista e baterista respectivamente, não subiram ao palco. Incidindo no trabalho das texturas e na exploração quase concretista dos sons, a versão «live» daquele tema avançou com fórmulas que ainda hoje vigoram.

Demetrio Stratos pensava que qualquer incursão na música improvisada teria de lidar com uma ameaça, o esgotamento, resultante das concessões formais para defesa da *«estrutura fundamental da comunicação»*. A sua abordagem da já então chamada free music teve, nesse contexto, a virtude de saltar os obstáculos impostos e ir tão longe quanto se julgou possível. «Le Milleuna» e «Metrodora», os seus álbuns a solo, bem como o duo com o violinista **Lucio Fabbri** em «Recitarcantando», decorreram dessas preocupações. Daí, aliás, a semelhança com muito do que fizeram os colectivos de improvisadores mais extremistas dos anos 60 e 70, o também italiano **Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza**, os britânicos **AMM** e os americanos **Musica Elettronica Viva**, na altura, curiosamente, a viverem em Roma.

«Caution Radiation Area», o segundo título da carreira dos Area, saído em 1974, foi o álbum que circunscreveu o espaço em que se movia o grupo, funcionando como um manifesto de intenções e deixando adivinhar o que iria acontecer no futuro. A ingenuidade com que aí improvisam e os erros de base na articulação rítmica e harmónica

acabaram por ter um efeito positivo: o que importou foi a coragem de desbravar caminho, inaugurando uma maneira de estar única no rock europeu. A intensidade dramática de «Cometa Rossa» e o arrojo da utilização do ruído em «Lobotomia» confirmaram que os seus esforços não eram gratuitos. O que havia de experimentação nesse disco há de empatia em «Are(a)zione», gravado ao vivo em vários locais e ocasiões, entre os quais a Festa do «Unitá», o jornal do Partido Comunista Italiano. A interpretação da «Internacional» que aqui ouvimos não nos podia esclarecer melhor quanto à ligação estabelecida com o público.

Nas anotações de «Crac», tudo se explica: a revolução querida pelos Area não era nem transgressiva nem uma simples luta pelo poder, dois objectivos, a subversão e a conquista de prestígio ou de «lugar», que caracterizaram as últimas vanguardas. O que lhes importava era *«a imaginação e a produção de energias vitais»* que permitissem conotar a vontade revolucionária com a alegria, sem passar pelo sentimento de sacrifício que marcou cada passo da história da militância de esquerda. Até nesse ponto eram diferentes, e por isso a sua música sobrevive-lhes. Demetrio Stratos já não está entre nós, mas continua a ser uma inspiração.

O percussionista **Andrew Cyrille** é que disse tudo o que poderia acrescentar sobre esta redescoberta. O que é o tempo, para a música? Apenas e somente a *«duração daquilo que muda»*.

Parte 4

O que nós andámos para aqui chegar

O não-ser é o princípio do ser, o zero do um, a penumbra da luz, o silêncio do som - assinala **Jacques Thomas**. Negativismo? Não, apenas geometria, pura geometria. A música do século XX aí está, para o testemunhar. Utópica, contra-utópica e o mais que lhe aconteceu...

00:00:16

• *«O silêncio não é apenas a expressão de uma falha que continuamente mina a linguagem e o sentido. (É uma) espécie de infinita experiência de transgressão que faz estremecer as palavras e a ordem. Num misto de "tremendum" e "fascinans", o silêncio assume uma dimensão sacral.»*

• *«Tempo da descoberta e da revelação, o silêncio surge (...) principalmente como uma potência de integração e de gestação.»*

• *«O silêncio permite ao discurso reatar com o universo do não-dito (distante do caos e da indiferenciação babélica, bem como do niilista vazio interior), onde a palavra e o sentido são regenerados.»*

(In «Figuras do Silêncio - Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval», de **Carlos Clamote Carreto**. A descrição exacta da utilização da palavra e do som em «La Peau des Anges» de **Annick Nozati**, «Pullover» de **Ralf Wehowsky** e «Speechlos» do trio **Braaxtaal**.)

00:01:03

Giacinto Scelsi: *«Aquele que não penetra no interior, no coração, do som, ainda que seja um bom artesão e um grande técnico, jamais será um grande artista.»* «Quattro Pezzi per Orchestra» (1959), com o subtítulo «Ciascuno su Una Nota Sola», é a aplicação desse princípio: cada som não é apenas um ponto (uma nota), mas uma esfera, dotada de profundidade e volume, isto é, de «espírito».

00:01:24

Stravinsky para a Orelha: *«Ouvir, apenas, não é um mérito. Os patos também ouvem.»* **Arthur Rimbaud**: *«E tanto pior para a madeira que se fez violino.»*

00:01:31

Escreveu **Thoreau** e **Manfred Eicher**, o mentor da etiqueta ECM, gosta de citar: *«A música é a cristalização do som. Há algo nos efeitos de uma voz harmoniosa que a avizinha da lei dos cristais (...). Se a lei do universo puder promulgar-se ao nível auditivo, nenhuma lei mortal o impedirá, pois ela surgirá como a mais bela melodia que os ouvidos já escutaram. Será a música das esferas.»*

00:01:48

Joe Catalano compõe com as séries numéricas de Fibonacci, encontradas nos padrões de crescimento de muitas espécies de plantas e animais. Mas não se fica por aí. Em «Woodhenge», a estrutura musical é inspirada em registos pré-colombianos do trânsito das estrelas e dos planetas no firmamento, encontrados em Cahokia Mounds, no Sudoeste de Illinois, confluência dos rios Missouri e Mississipi (EUA). *«Esta peça é uma meditação sobre a passagem do tempo»,* esclareceu o compositor. «DreamFrame», por sua vez, tem como base os diagramas celestes de **Ptolomeu**, **Copérnico** e **Johannes Kepler**. Propósito: criar música exclusivamente com as formas do mundo natural.

00:02:14

O guitarrista e vocalista experimental **Keiji Haino** diz candidamente, a quem lho pergunta, que aprendeu música graças à prática do silêncio. Toca, no entanto, com o volume no máximo. Afirma que odeia folclores e recusa qualquer tipo de tradição, mas a sua postura musical é muito obviamente a de um japonês. Tem a atitude de um «guitar hero» e a sua referência maior parece ser o rock psicadélico, mas **Pierre Schaeffer** e a música medieval europeia são as suas principais fontes de inspiração. É incluído nas programações de todos os festivais e a Imprensa musical não se cansa de o elogiar, mas ninguém percebeu ainda muito bem o que procura.

00:02:36

Em Junho de 1988, a cantora **Nico** (ex-**Velvet Underground**, actriz de **Federico Fellini** em «La Dolce Vita») apresentou no planetário de Berlim, por encomenda do Festival Kulturstadt Europas, aquele que viria a ser o seu último trabalho: «Fata Morgana». No mês seguinte

morria com uma hemorragia cerebral. A organização pedira-lhe que compusesse música «para um deserto», pensando no seu «Desertshore», o vinil que publicou em 1971, e em «La Cicatrice Interieure», longa-metragem do francês **Phillipe Garrel**, filmada no Death Valley, nas planícies geladas da Islândia e no Sahara. A «fada má» (diga-se, para completo esclarecimento, que a Imprensa nunca se cansou de relatar os seus atribulados casos amorosos ou a dependência da heroína que lhe foi gradualmente arruinando a saúde) da pop alternativa preferiu a Lua e o seu deserto de pedra. Durante o concerto, aliás, foram projectados nas paredes e no tecto do planetário filmes e fotos daquele astro.

00:03:11

Foi ele o primeiro a usar as ondas cerebrais para gerar sons. «Music for Solo Performer», criada no Inverno de 1964-65, colocou **Alvin Lucier** na história da música e da tecnologia médica. Todas as suas realizações posteriores - com conchas marinhas, estações de metro, grilos de brinquedo, relógios, armas de sonar, arames, sintetizadores, apitos de pássaros, etc. - ficaram-lhe irremediavelmente atrás. Até o histórico «I Am Sitting in a Room»...

00:03:28

Charlemagne Palestine: no palco, iluminado por luzes vermelhas, está um piano. Ursos e macacos de peluche amontoam-se sobre ele, parecendo observar o pianista. Este desce a cabeça sobre o teclado, concentra-se e a música flui por ondas, uma atrás de outra, sem direcção definida. O seu corpo é sacudido por frequentes espasmos, mesmo quando os músculos contêm a violência que irrompe de dentro de si e os timbres e «clusters» desenhados revelam uma subtileza que julgaríamos impossível. O rosto está tenso e o olhar fixo no nada. Horas depois, parece acordar do seu transe e pára, abruptamente. Algumas pessoas permanecem na sala, hipnotizadas... *«Strumming music»,* chama ele a estas sessões psicanalíticas.

00:03:55

A alemã naturalizada canadiana **Hildegard Westerkamp** tem uma curiosa colecção de gravações, editada em cassete com o título genérico «Inside the Soundscape». O primeiro volume, «Fantasie for Horns I and II», inclui apitos de comboios e navios e sirenes de nevoeiro. O segun-

do, integrando os temas «A Walk Through the City», «Whisper» e «Streetmusic», vai das paisagens sonoras urbanas de Vancouver a um estudo da voz à beira da inaudibilidade - *«Quando não há sons, a audição torna-se mais alerta»,* comenta. O terceiro inclui «Cordillera», baseado num poema de **Norbert Ruebsaat** (tal como, aliás, «A Walk Through...»), em que, para além das palavras, ouvimos o vento atravessar as elevações de uma cordilheira, e «Zone of Silence Story», registado no deserto do Norte do México. O último volume, «Harbour Symphony», é o documento de um «concerto» de 150 barcos a soarem as suas sirenes num porto do Canadá. Entre os sons naturais e os de produção humana, propostas para ouvir o mundo de maneira diferente.

00:04:29

«Produzir sons com pedras de diferentes tamanhos e tipos (e cores); na maior parte do tempo discretamente, por vezes em sequências rápidas. Entrechocar pedras com pedras, mas também pedras com outras superfícies (dentro de um tambor, por exemplo) e escolher outras possibilidades de abordagem para além da percussão (com um arco ou por meio de amplificação). Não partir nada.» Esta é uma das muitas partituras em prosa de **Christian Wolff**, intitulada «Stones», e a base de trabalho do CD com o mesmo nome que junta as pessoais interpretações de sete compositores com especial interesse pela «forma aberta», o indeterminismo e a improvisação.

Michael Pisaro limita-se a desenhar na superfície porosa de alguns seixos, fazendo pequeníssimos sons. **Jurg Frey** opta por intervenções isoladas, mas cujos efeitos permanecem durante longo tempo, esfregando duas pedras calcárias uma na noutra. **Thomas Stiegler** usa um violino e um arco de violino como mediadores da sua manipulação de pedras com os mais variados formatos. **Kunsu Shim, Antoine Beuger** e **Chico Mello** exploram com as suas pedrinhas esculpidas pelo mar e pelo vento a fronteira da inaudibilidade. **Burkhard Schlothauer** atira de tempos em tempos uma pesada pedra para diante de si, alterando a quietude dos acontecimentos. Eis-nos em pleno grau zero do fazer musical.

00:05:20

Olivier Messiaen foi um dos maiores visionários da música do século XX. É pouco comentado, no entanto, o seu gosto pelo canto dos pássaros, que considerava *«os maiores músicos do planeta».* Explicou

ele, a propósito: *«Penso que a Natureza nos ultrapassa de modo infinito, e sempre lhe pedi que me desse lições; tenho amor aos pássaros, por isso, de modo especial, interroguei o seu canto e dediquei-me à ornitologia.»* Encontramos essa influência, sobretudo, em «Réveil des Oiseaux» (1953), «Oiseaux Éxotiques» (1955), «Catalogue des Oiseaux» (1956-8) e «Petites Esquisses d'Oiseaux» (1987). Interrogado sobre o que aprendera com Messiaen, um seu discípulo famoso mas ingrato, **Karlheinz Stockhausen**, respondeu o que segue numa entrevista dada ao extinto «Diário de Lisboa»: *«A não escrever tantos acordes de sexta acrescentada e a manter-me afastado dos pássaros.»*

00:05:47

O maior compositor sacro do nosso tempo - **Messiaen**, justamente - costumava também relacionar os sons com as cores. Chegou até a elaborar um quadro de correspondências - por exemplo, o seu «modo três» nº 2, descrito no tratado «Technique de Mon Langage Musical», era por si assinalado visualmente com riscas horizontais sobrepostas, de cima para baixo, conjugando o cinzento escuro, o lilás, o cinzento claro e o branco com reflexos lilases e amarelos pálidos, e ainda com letras a oiro flamejante, para além de pequenos arcos azuis e vermelhos, muito finos. **Wittgenstein** esqueceu-se de o citar nas suas «Anotações Sobre as Cores».

00:05:58

E já que se falou de **Stockhausen**, note-se o que ele disse há uns anos: *«Através da música, um ouvinte pode tomar lentamente consciência do modo como está estruturado o cosmos. As vibrações acústicas da arte musical podem ser pequenos modelos das vibrações do universo.»* Curiosamente, este entendimento está mais patente em **Charles Ives**. Para este, a textura musical é um microcosmos no qual a coexistência de elementos diversos não tem mais desordem do que uma floresta, com a sua profusão de árvores, rochas, flores e animais. Pensava ele: *«A substância de um som provém de alguma parte próxima do espírito, a "maneira"* (referia-se à técnica) *vem sabe Deus de onde.»*

00:06:24

O alemão **Bernard Gunter** também parece pensar assim. Em «Un Peu de Neige Salie», obra impossível de caracterizar como acusmática mas que tem base nos dispositivos do concretismo, o silêncio

é tratado já não enquanto «ruído» (**Cage**) mas de forma teatral, como uma presença «ausente». Refere ele: *«Quero afastar-me do paradigma da música como linguagem e do conceito estético que acredita que a música é uma forma de comunicação. A minha metáfora favorita para explicar aquilo que procuro é uma árvore num prado. A árvore limita-se a estar ali, não é uma mensagem para ninguém, mas quando se olha para ela podemos pensar e sentir muitas coisas. Quero que a minha música exista tal como uma árvore.»*

00:06:51

«Não pretendo expressar nada com a minha música. Primeiro, porque de modo geral não se trata de música. Depois, porque é o som que me expressa alguma coisa a mim» - **Francisco López**, compositor concreto e entomologista fascinado pelo ruído das urbes humanas e os sons de insectos.

00:07:01

Christoph Rutimann começou por se interessar pelos aspectos visuais e esculturais da mais estranha planta existente na Terra, o cacto, mas depressa descobriu as suas potencialidades sonoras. Seguindo os exemplos de **Cage** («Child of Tree») e **Varése** («Déserts»), amplificou os exemplares que foi coleccionando (*«o microfone de contacto é como um estetoscópio que nos revela o bater do coração do mundo»*, disse o crítico musical **John Corbett** a propósito) e desenvolveu uma série de técnicas para a sua manipulação. Em «Cactuscrackling» ora parece estar a tocar percussão, ora um instrumento de cordas.

00:07:28

Projecto botânico do suíço **Fritz Hauser**: munidos de xilofones e címbalos, grupos de percussionistas são espalhados em diversos pontos de uma floresta cerrada, de maneira a não serem vistos. O evento está concebido como uma paisagem sonora, não para ser contemplada mas para se «atravessar» fisicamente e com os sentidos alerta. Conforme se caminha, surgem à nossa volta diferentes sons, que se aproximam e afastam para dar lugar a outros. *«Os músicos alteram a atmosfera da floresta, mas esta continua a ser o que é. Se está vento, ouvem-se as folhas; se chove, ouve-se a chuva cair nas ramadas. Sobre estes sons, ou juntamente com eles, está no entanto a música»*, explica-se Hauser.

Há outros cenários possíveis para o trabalho deste baterista atento aos rumores da Natureza. Com outros três percussionistas, construiu numa ocasião o ambiente acústico para um passeio de barco: *«Inventámos um segundo rio, com os timbres mais altos e agudos retirados dos címbales e dos gongos, e os mais baixos dos tom-toms e do murmúrio do "bass drum". Duas horas depois de começarmos, não conseguíamos parar. Foi difícil libertarmo-nos daquele som.»*

00:08:04

«O bambu é uma matéria extraordinária e misteriosa, não é nem madeira nem erva, está cheia de vida e dispõe-se com naturalidade a ressoar, a vibrar, a comunicar a sua existência», diz **Makoto Yabuki**, mentor da **Bamboo Orchestra**. Com sede em Marselha, França, esta formação utiliza exclusivamente instrumentos fabricados em bambu, de invenção própria ou originários da Indonésia, do Vietname, da China, das ilhas do Pacífico, do Japão. Os seus elementos não são os únicos a fazê-lo: nos Estados Unidos, **David Hopkins** tem os mesmos interesses, não se limitando às mais vulgares flautas de bambu e à percussão. Em «Hear the Grass» toca também um saxofone e um clarinete feitos com essa curiosa gramínea. Ecologismos musicais...

00:08:34

Escreveu **Pierre Golde** sobre **Hugues Dufourt**, autor de «Erewhon», peça interpretada pelas Percussions de Strasbourg: *«O urbanismo contemporâneo produz um fundo bruitista permanente, sem comparação possível com os períodos passados, modificando a nossa percepção intuitiva e ancestral do relacionamento entre o som musical, o ruído e o silêncio. Esta relação contrastada entre o universo sonoro natural e a representação instrumental ou vocal deu lugar a um fundo de referências feitas de profusões frequenciais canalizadas pelas normas altamente dinâmicas da mediação eléctrica.»*

O juízo aplica-se também às noções orquestrais de **Frank Zappa**. Com outra terminologia, no entanto. Vejamos como este descreve «The Grand Wazoo»: *«O "grand wazoo" é um megafone através do qual Cletus, o imperador "funky", convoca os soldados para a luta - o seu exército é uma "big band" (...) formada por 5000 metais (força aérea), 5000 diferentes instrumentos de percussão (artilharia) e 5000 executantes de*

instrumentos electrónicos, os quais formam a tropa de luta biológica, psicológica e química.» O inimigo, continua, *«é muito forte em matéria de canto. Possui 5000 vocalistas masculinos em "smoking" (...) e conta com 100 000 vozes femininas de acompanhamento, mais 5000 tão sensíveis e transparentes que chegam a ser invisíveis.»* Entendido?

00:09:19

O projecto **Nocturnal Emissions** é habitualmente conotado com a estética pós-industrial e, no entanto, o seu mentor, **Nigel Ayers**, não faz mais do que explorar até ao limite a paisagem acústica oferecida pela Natureza. É o caso de «Spiritflesh», cujos «overtones» têm origem nos sons produzidos por animais, em cruzamento com as massas tímbricas de um órgão de igreja. Em «Invocatio Bestia Dei», recorre aos gritos dos morcegos e ao uivar dos lobos, utilizando-os como matéria-prima concretista. Daí, pois, que o seu estilo muito pessoal já tenha sido definido como *«uma destilação neo-tântrica de alquimia atmosférica»*.

00:09:42

Aviso à navegação de **Luca Francesconi**: *«A música é ficção, é humana, logo, é em todos os casos arbitrária.»* **Robert Ashley**, o autor de «Perfect Lives», não concorda, e para ele o termo «experimental», quando aplicado à música, é incorrecto. Fazer música, diz, tem de ser *«um acto de confiança absoluta»*. **Tod Machover** alinha com a primeira posição e recorre à ciência para o justificar. À semelhança de **Marvin Minsky** - o «pai» da inteligência artificial -, que entende o pensamento como o produto de processos mentais não conscientes, o autor de «Brain Opera» procura fazer uma música que seja o resultado do inconsciente colectivo. De que modo? Utiliza em cada montagem dessa obra os materiais sonoros escolhidos pelo público numa instalação que antecede cada concerto em que a apresenta e tem a sugestiva designação de «Mind Forest». Durante esses dias, os visitantes accionam certos dispositivos que vão determinar o curso dos acontecimentos na «performance» final.

00:10:13

Robert Ashley é um homem de grandes convicções: afirma ele que a sua opção pela vídeo-música vem da constatação de que as

pessoas não são capazes de ouvir música mais do que 30 minutos seguidos, mas podem estar cinco horas sentadas diante da TV. Pensa o compositor, aliás, que o lugar certo para a ópera contemporânea é a televisão e não o palco. Para todos os efeitos, **Nam June Paik** defendeu desde sempre que o vídeo não é espaço mas tempo, tal como a música.

00:10:31

Nos seus vídeos com exploração de «feedbacks» visuais (imagens dentro de imagens dentro de imagens...), **Vítor Rua** utiliza técnicas que visam igualmente a «overdose» sonora. Sons concretos misturam-se com sínteses sonoras e estes com sons captados na televisão, na rádio, em discos e provenientes da sua guitarra. Entre o minimalismo e os princípios da improvisação, o co-fundador do projecto **Telectu** utiliza processos aditivos, progressões graduais, repetições, mas também movimentos aleatórios da câmara e alterações de cor não intencionais. Com estas associações de disparidades visa o «efeito borboleta» da filosofia do Caos: no meio, algum elemento fará, pela sua mera existência, com que outro entre em «panne»...

00:10:57

O projecto **The Haters** de **G. X. Jupitter-Larsen** dedica-se àquilo a que este chama *«música destruída»*, criada a partir de sons de objectos a quebrarem-se, deteriorarem-se ou explodirem. «Wind-Licked Dirt» talvez seja a sua obra mais comentada, consistindo num vinil em que absolutamente nada foi gravado, metido numa caixa de plástico com detritos vários e uma folha de instruções onde se lê que, para «tocar» o disco, é preciso esfregá-lo com o lixo. Diz Larsen: *«Nunca me interessei pela música propriamente dita, mas gosto de trabalhar com o som. Aprecio especialmente os sons da destruição, sons relacionados com o apodrecimento, a decadência e a entropia. Gosto da dinâmica que há num acidente automóvel, num papel a rasgar-se, em fogo a crepitar ou vidro a partir-se. Estes sons não têm necessariamente de ser negativos: tudo depende da forma como se trata essa informação.»* Mais uma vez e sempre a dicotomia entre o princípio do prazer e as pulsões da morte, Eros e Thanatos.

00:11:37

Misha Mengelberg: *«O tipo de improvisação pelo qual me interesso é aquele que toda a gente usa na sua vida quotidiana. Não digo que transformo a vida em música, mas há alguns paralelismos entre ambas: por exemplo, quando coisas muito vulgares acontecem juntamente com outras de elevado sentido estético. Pessoas que mijam e depois têm grandes pensamentos filosóficos ou, até, que mijam e filosofam ao mesmo tempo.»*

00:11:50

Aquilo que mais atraía **Cage** no I Ching, «jogo» (na realidade, muito mais do que isso) chinês do acaso - o encontro de dois opostos, yin e yang, ordem e caos -, deixou de ser apenas um conceito filosófico oriental e uma máxima da Teoria do Caos, para ser testada no universo quântico: um dado objecto pode, de facto, ter dois estados diferentes ao mesmo tempo. Quando incentivadas por átomos de berílio muito excitados, as ondas electromagnéticas desdobram-se. Segundo uma experiência recentemente realizada em Paris, ao cabo de 40 segundos um dos estados desaparece (o original?) para dar lugar ao outro.

00:12:10

Brian Eno, sobre a sua decisão de fazer música ambiental depois de ter sido atropelado: *«O quarto do hospital encontrava-se na semi-penumbra e eu ouvia um disco de obras para harpa e electrofone. O sossego era absoluto e um canal da aparelhagem não funcionava. A outra coluna estava demasiado afastada de mim e virada para a direcção oposta. Sentia-me muito fraco para me levantar e mudá-lo de posição. Assim, deixei-me ficar nessa espécie de dormência, mistura de sofrimento e cansaço. E ouvi esse disco como nunca tinha ouvido música antes. Foi uma bela experiência. Só escutava, ocasionalmente, as partes mais fortes, que me chegavam por entre o barulho da chuva lá fora, e logo partiam à deriva.»* Por outras palavras, a disfunção auditiva como princípio normativo da criação musical.

00:12:35

Dizem que ele é o **Gropius** da cultura pop (*«não sou músico nem artista, mas um produtor de cultura»*, afirmou) e o **Paul Klee** da

era publicitária (*«estudando os meios, o espaço e a audiência, chega-se à solução que se quer dar a um problema»*, confessou a propósito das suas estratégias musicais para agrado geral). Disse o ex-**Roxy Music** e autor de «Music For Airports»: *«Não há duas partes dentro de mim. Um Brian Eno para o grande público e outro mais íntimo. Trabalho sempre com a informação que me chega e translado-a para o público a que me vou dirigir.»*

00:12:53

Resposta de **Lê Quan Ninh** a um inquérito de **Wade Matthews**, via Internet: *«Neste tempo de universos virtuais, a noção de instrumento reforça-se pelo facto de adquirir, devido precisamente ao seu desaparecimento, uma hiper-realidade: o som, a frase e o discurso tornam-se, subitamente, hiper-presentes. Um gesto já não produz forçosamente o resultado sonoro esperado; a um instrumento comum já não corresponde o seu timbre habitual.»*

00:13:06

«Para mim, a electrónica esteve sempre ligada ao contar de histórias, hábito que vem do tempo em que as pessoas começaram a sentar-se em volta do fogo. Como este é mágico, intimidante e perigoso, somos transfigurados pela sua luz e pelo seu poder destrutivo. A electrónica é o fogo moderno» - afirmou **Laurie Anderson** a propósito do seu espectáculo multimédia «The Nerve Bible». Foi por isso, talvez, que ela se esforçou tanto para o seu violino «falar», como um boneco de ventríloco, mas não o conseguiu. Bem que ela colocou uma fita magnética no arco com vozes humanas gravadas e, em vez de cordas, uma cabeça de leitura... Já antes tinha inventado um estranho instrumento que fazia lembrar uma ferramenta de carpinteiro - o level. Quando se carregava num lado ouvia-se a parte masculina de um dueto vocal e no outro obtinha-se a parte feminina.

00:13:29

Histórias... Em «It Was a Dark and Stormy Night», **Nicolas Collins** cede ao seu encanto. Em redor de uma fogueira, uma voz pede a alguém que conte uma história. Esta tem início e a sua personagem principal pede às tantas, também, que lhe contem uma história. O mesmo pedido é feito então e outra história surge do nada. A peça roda em

círculos, parecendo nunca terminar, cada história dentro da história anterior. Collins, escusado seria dizer, é um maníaco da electrónica.

00:13:45

Jerry Hunt é um dos mais ilustres desconhecidos da nova música americana. Nunca se preocupou com a ideia de fazer obra e o objecto disco pouco interesse lhe suscitou. De resto, só gravou dois com recurso às modernas tecnologias digitais de estúdio: «Ground - Five Mechanic Convention Streams» e «Haramand Plane: Three Translation Links», este publicado já depois da sua morte, em 1994. «Performer» e músico de cena, foi sempre ao palco que deu primazia. Estudioso do esoterismo, imaginava cada actuação como um ritual. Na segunda daquelas obras, de resto, inspirou-se nas tabelas de anjos de **John Dee**, o mago e astrónomo do século XVI de quem **Aleister Crowley** foi também um discípulo.

Os materiais sonoros que constituem o disco são incomuns. Completamente indiferente ao «sampling» e aos «interfaces» MIDI, era ele quem construía os seus próprios instrumentos electrónicos. Para além deles, ouvimo-lo aqui a agitar sinos e «shakers», como um xamã. A atmosfera criada é por vezes algo inquietante, mas tem a contrapartida do seu requintado sentido de humor. Houve inclusive quem dissesse que Hunt era um cruzamento entre **Cage** e o actor **John Cleese**, dos **Monty Python**. Humor negro, portanto.

00:14:18

Quem igualmente se interessou pelo trabalho de **John Dee** foi **David Dunn**, pelo que ouvimos em «Angels and Insects». O primeiro dos dois temas deste CD, «Tabula Angelorum Bonorum 49», é baseado no diagrama a que o cientista e investigador esotérico inglês chamou «De Heptarchia Mystica». Nele estão anotados os nomes mágicos dos 49 anjos do Bem, comunicados pelos espíritos ao «médium» que colaborava com Dee, **Edward Kelly**. Dunn procurou traduzir esses nomes em sons, por meio de uma sua rigorosa análise fonética, que lhe permitiu encontrar simetrias e relações várias. Os fonemas dos nomes são ditos por sete diferentes vozes, cada uma constituindo o material para os sete grupos de sete nomes formados. Com o computador, explorou-lhes as ressonâncias e atrasou-as no tempo, chegando ao que se ouve no disco.

A esses seres invisíveis, David Dunn juntou outros não mais perceptíveis a olho nu: os micro-insectos dos pântanos. «Chaos and the Emergent Mind of the Pond» soa, para reproduzir as suas próprias palavras, *«como uma pequeníssima orquestra de percussão caseira, intoxicada pela infinita diversidade das cores auditivas»*. O processo foi mais simples do que se pode imaginar: utilizou um par de hidrofones unidireccionais de doze polegadas e um gravador DAT. Se a música que dedicou aos anjos é estranha e misteriosa, esta não surpreende menos, dada a sua extrema complexidade, muito maior do que qualquer música de criação humana.

00:15:04

Com «Freeman Etudes», destinados à interpretação do violinista **Irvine Arditti**, **Cage** pôs em causa as suas teorias relativamente à total neutralização da subjectividade do executante. De facto, as partituras em questão são quase impossíveis de executar, exigindo do intérprete extremo virtuosismo e incorrendo, mesmo, numa filosofia superacionista e nietzschiana que nada tem a ver com o seu perfil de homem e compositor. Justificou-se como segue: *«Estas composições são intencionalmente tão mais difíceis quanto as pude imaginar. Tendemos a pensar que os graves problemas das nossas sociedades são insolúveis e que nada podemos fazer para melhorar a situação. Com esta música, julgo poder dar uma ideia da praticabilidade do impossível.»*

00:15:20

Heiner Goebbels: *«Não pretendo ter inventado a música que utilizo no meu trabalho. Dou-lhe forma a partir de experiências pessoais que ultrapassam em muito tudo o que poderia imaginar por mim próprio.»*

00:15:28

Jacques Di Donato, clarinetista e improvisador: *«O que eu gosto acima de tudo é de testar os meus limites: físicos, psíquicos, emocionais. Tento ir para além da ruptura.»*

00:15:33

Michel Portal não pensa a coisa por menos: *«A improvisação é o que de mais belo pode existir entre duas ou três pessoas, quando procuram criar mais qualquer coisa em vez de se repetirem.»* **Don Cherry**,

pelo seu lado, era peremptório: *«A improvisação une-nos de uma forma que só o amor ultrapassa.»* Já o violinista **Malcolm Goldstein** tem uma visão individualista do papel que cabe ao improvisador. Só há improvisação, segundo ele, quando *«o músico se centra no processo da descoberta»*.

00:15:47

A propósito de superacionismo, veja-se o que escreveu **Thomas De Quincey** em 1821 («Confessions of an English Opium Eater»): *«É erro de muita gente pensar que comunicamos directamente com a música pelo ouvido, e que, em consequência, somos totalmente passivos aos seus efeitos. Não é assim, porém: é pela reacção da mente às informações do ouvido (a matéria vinda dos sentidos, a forma da mente) que o prazer é conseguido (...) O ópio, aumentando grandemente a actividade do cérebro, aumenta também esse tipo particular da sua actividade pelo qual construímos, a partir do material bruto dos sons orgânicos, o nosso elaborado prazer intelectual.»* Exactamente: foi isto que matou **Charlie Parker** e **Jimi Hendrix**.

00:16:17

Protesto de **Luciano Berio**: *«O virtuosismo é visto hoje em dia como uma coisa negativa, muitos dedos mas pouca cabeça. Não é bem assim: também há um virtuosismo da inteligência, e esse interessa-me na medida em que se torna um exercício de ligações intelectuais.»* Não se pense, porém, que o autor de «Ofanim» valoriza o cerebralismo musical como linha de conduta. É até isso que deplora em **Xenakis** e, designadamente, na sua aplicação do cálculo de probabilidades, verificando nele uma intolerável *«indiferença pelo acto prático da música»*.

Durante anos, e porque as suas ideias musicais eram impossíveis de reproduzir com o solfejo clássico, este último compunha em papel milimétrico, utilizando figuras gráficas que tinham a forma de «arborescências», nome que dava às suas curvas ramificadas. Em 1979, quando surgiu a primeira upic, uma «máquina de compor» graças à qual as curvas desenhadas sobre um ecrã luminoso se transformam imediatamente em sons, Iannis Xenakis pôde finalmente libertar-se do ensimesmamento da escrita. A partir de então, a sua música readquiriu o carácter performativo que a partitura retirara de modo geral à música «culta» desde, pelo menos, o Séc. XVIII. Berio foi injusto nas suas críticas...

00:16:51

As últimas vanguardas do século - o serialismo, o free jazz e a música minimal - eram músicas tonais ou, pelo menos, estavam submetidas à tonalidade. Os minimalistas faziam questão disso, com o seu modalismo inspirado no Oriente, os 12 intervalos dos defensores das séries não escaparam ao seu jugo e nomes cimeiros do jazz mais livre como **John Coltrane** ou **Ornette Coleman** por aí rondaram. Só depois de **Xenakis** e dos seus esforços para desvincular sons e tons é que a música realmente se libertou. E é, de resto, essa a razão por que, depois do free jazz, veio a free music: o jazz é uma música tonal e modal por natureza e, quando procurou a atonalidade, deixou de ser jazz. Entretanto, verificou-se que a liberdade se autolimitava ao atonalismo e houve quem repegasse no tom e o utilizasse de novo, de ora em vez e noutros contextos. Desde então, não há filosofias unívocas e exclusivistas, nem preconceitos...

00:17:19

Num estranho livro de **Julius Evola** que advoga o regresso à tradição, «Rivolta Contro il Mondo Moderno», este ensaísta italiano aponta as diferentes artes como *«um templo único, esculpido numa floresta de templos»*, referindo-se ao carácter mágico e ritual que hoje apenas nas sociedades ditas «primitivas» ainda têm. **Mauricio Kagel**, compositor alemão nascido na Argentina, é dos poucos autores contemporâneos que têm uma visão semelhante. O seu esforço por unir a música e o teatro, duas dessas artes, é conhecido, e «Exotica», a sua obra para instrumentos étnicos de várias proveniências datada dos anos 70, é um marco das presentes restituições da música aos velhos arquétipos. Os **Astreja** de **Sofia Gubaidulina** e o colectivo **Sa Zna** são a vertente russa desta tendência musical e os mais fiéis seguidores dos seus princípios, incluindo reminiscências do folclore leste-europeu, no primeiro caso, e elementos do coralismo ortodoxo, no segundo.

Nesta composição, de que conheço a versão do **Ensemble Modern**, grupo afamado pela sua abertura a trabalhos menos comuns - interpretou «Yellow Shark» de **Frank Zappa** e «Schwarz Auf Weiss» de **Heiner Goebbels**, por exemplo -, publicada em 1993, Kagel só determinou as durações e a dinâmica, procurando estabelecer uma monodia contínua. Os ritmos e a tonalidade foram escolhidos pelos intérpretes, bem como a ordem das suas cinco secções. Na segunda e na

quinta, propôs um jogo: os músicos interagem com fitas contendo autênticas músicas étnicas, devendo utilizar instrumentos de proveniências geográficas estranhas às culturas desses fragmentos. *«Assim, as fronteiras entre a metáfora e a citação, ou entre o modelo e a paráfrase, desaparecem necessariamente»*, referiu.

00:18:03

Diz **Eblis Nedde El Kouter (Francisco Trindade)**, percussionista, membro dos já desaparecidos **Plexus e Colectivo Orgástico**, mais tarde colaborador de **Sei Miguel** com o nome **Monsieur Trinité**:

• *«Todas as músicas bastardas são improvisadas. Esta é uma característica universal, no sentido da liberdade: a salsa, o tango, as músicas africanas e cubana são tocados em despique. O que se passa com o jazz é o que acontece com a música caraíba. O jazz nunca foi uma criação de intelectuais, apesar de alguns terem desejado o contrário. Cheira a suor e a sexo.»*

• *«A música clássica reprimia a líbido e Webern, Stockhausen, Boulez continuam, inevitavelmente, essa tendência. O corpo fica metido numa carapaça. A música antiga, em que ainda se improvisava, era mesmo uma música de libertinagem, mas não chegou a marcar a criação musical europeia. Não é por acaso que os seus admiradores também estão atentos ao que fazem os pescadores de pérolas do Pacífico, os músicos do Bali, os crioulos de Madagáscar.»*

• *«A partir do momento em que a liberdade se organiza e politiza, deixa de ser liberdade. A liberdade tem de ser libertina ou não será liberdade. Quer um exemplo de um músico libertino? Michel Portal. Interpreta Mozart, improvisa, compõe música para cinema. E até toca bandonéon, um instrumento da mestiçagem.»*

• *«Ninguém pode teorizar sobre a música improvisada. O que se fizer a esse nível só pode ser falso. Como é possível teorizar o que é da ordem da "práxis"? A improvisação é um acto prático: toca-se como se vive.»*

• *«A música pode ser a encarnação do conflito social e da destruição efectiva da arte. Bakunine encontrou-se com Wagner em Maio de 1849, nas barricadas de Dresden. Disse Ribemont-Dessaignes, um flautista que foi amigo de Saint-Saens, autor da*

música para a peça teatral "Pas de la Chicorée Frisée": "A revolta constitui a única possibilidade de evasão e libertação."»

00:18:51

É imprescindível, e até urgente, rever os conceitos que definem a extrema efemeridade da improvisação e a sua identidade performativa. Para todos os efeitos, o disco «compõe» o que antes se improvisou, em cena ou no estúdio. Foi o que fez **Bob Ostertag** com o seu projecto **Say No More**, apoiado por **Phil Minton**, **Mark Dresser**, **Gerry Hemingway** e **Joey Baron**, e agora com a sua continuação - **Verbatim**, sem o último instrumentista: grava as improvisações dos seus companheiros, em conjunto ou em separado, «sampla-as» e recompõe-nas, dando-lhes depois a interpretar peças substancialmente distintas das originais e publicando o resultado em CD. Explica o antigo jornalista: *«Assim, tudo é improvisação e tudo é composição.»*

00:19:16

Referiu **Daniel Charles**: *«Se compor é, de certo modo, imaginar o tempo, improvisar é vivê-lo.»* Ou já não é bem assim?

00:19:21

Autor (de parceria com **Peter Vermeersch**) da música criada em 1993 para a coreografia «Rosas Danst Rosas» de **Anne Teresa De Keersmaeker**, passados quatro anos (1997) **Thierry De Mey** voltou à mesma obra para, desta vez, a filmar. Estreado no canal de TV franco-alemão Arte, o filme utiliza técnicas cinematográficas que lembram a todo o momento o estilo voluptuoso como compositor deste belga em tempos integrado no colectivo **Maximalist!**: câmara flutuante, câmara pendular, iluminação móvel, «travelling» circular completo, hiper-«découpage» espacial e rítmica, «fondus» em branco, ressíntese das ambiências sonoras, etc. Sempre existe, a tão sonhada e tão temida arte «total»?

00:19:46

Jean Rochard, o mentor da etiqueta francesa Nato (só o nome é um achado!), inclui no seu catálogo curiosas colectâneas, que podem ter como tema **Durruti**, o militante anarquista que lutou na Guerra Civil de Espanha contra as falanges de **Franco**, ou o cineasta **Jean-Luc Godard**. Nenhuma, porém, é tão deliciosa quanto o duplo «Bandes Originales du Journal de Spirou», em que nomes como **Alexander**

Balanescu, **Lol Coxhill**, **Max Eastley**, **Michel Doneda**, **Ikue Mori**, **Jean-François Pauvros** e **John Zorn**, entre muitos outros, fazem as suas próprias interpretações musicais dos álbuns de banda desenhada de Jerry, Tif e Tondu, Attila, Chaminou, Sammy, Natacha e, claro, a dupla Spirou e Fantasio.

00:20:15

O que já tiveram os relógios Seiko, os caldos Knorr, a Bridgestone e a Honda em comum? Anúncios de televisão com a música de **Yasuaki Shimizu**. A produção deste compositor para publicidade foge ao habitual: as suas peças são funcionais mas têm evidente pendor «artístico». Tanto assim que a Crammed Records achou por bem reuni-las num volume da sua colecção Made to Measure a que deu o título de «Music For Commercials». O disco foi lançado em meados dos anos 80 e ainda hoje é uma referência incontornável.

00:20:32

O compositor minimalista **Tony Conrad**, agora a viver um segundo fôlego, contesta os princípios de **Pitágoras** na obra que marcou o seu regresso à actividade musical, «Slapping Pythagoras». Considerava o filósofo grego da Antiguidade que a música era um dos domínios da matemática, ao lado da aritmética, da astronomia e da geometria, e é com números que Conrad refuta a lógica numérica por ele instituída: os «ratios» aritméticos em vigor na música, ainda hoje, são construídos segundo os factores 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19 e 20. Ficam de fora, portanto, o 7, o 11, o 13 e o 14. Ora, são estes, precisamente, os algarismos que surgem na estrutura por intervalos da sua composição. Argumento utilizado: *«Cada pessoa deve fazer soar a sua própria voz, sem a amalgamar numa só, sem a empacotar, sem a tornar universalmente entendível.»*

00:21:08

Interessado pelas teorias aritméticas de **Pascal**, **Fermat** e **Euclides**, **Tom Johnson** (o mesmo que escreveu deliciosos artigos para o jornal «Village Voice» sobre o minimalismo, depois reunidos no livro «The Voice of New Music») procurou aplicar os estudos feitos durante anos no seu trabalho pianístico. É assim que em «Music For 88»

cada tema é a demonstração musical de um fenómeno matemático. Nada de muito surpreendente para quem já tinha publicado obras como «The Four Note Opera» e «Nine Bells, Failing: a Very Difficult Piece For Solo String Bass». Seja como for, nunca tinha ido tão longe na arte da contagem para fins musicais, recorrendo ao cálculo sistemático e à predictabilidade numérica. Johnson estabeleceu mesmo um novo parâmetro - a música enquanto sistema lógico. Podia ser uma aberração, mas não é - estes exercícios para piano são arte e não apenas ciência porque é óbvio o deleite criativo do compositor na sua elaboração.

00:21:37

Julius Hemphill, saxofonista de jazz e colaborador do coreógrafo Bill T. Jones, já falecido: *«A música, tal como a conhecemos, é autobiográfica.»*

00:21:43

A CRI - Composers Recordings, Inc -, etiqueta apostada em divulgar e dinamizar a música «clássica» contemporânea dos Estados Unidos, lançou uma compilação que causou polémica devido às suas implicações: «Gay American Composers». De facto, a edição parece admitir a existência de uma música homossexual, isso quando dificilmente se aceita que uma determinada obra seja masculina ou feminina só porque os seus autores são homens ou mulheres. **Joseph Dalton**, o director, justificou o lançamento com pequenas «provocações»: *«Não são utilizadas para descrever a música palavras de analogia sexual como "paixão" e "clímax"? E não passa toda a música, quer seja escrita ou tocada, através do corpo?»*

Nenhum dos autores compilados - **Robert Helps**, **Lee Hoiby**, **Lou Harrison**, **Chester Biscardi**, **Ned Rorem**, **David Del Tredici**, **Robert Maggio**, **Conrad Cummings** e os já falecidos **William Hibbard**, **Chris DeBlasio** e **Jerry Hunt**, os dois primeiros vitimados pela sida - acreditou alguma vez que a música tem género ou pode expressar a orientação sexual do seu compositor. Mas já por diversas vezes revelaram algumas dúvidas: *«Quem sabe o que nos afecta subliminarmente?»*, interrogou-se Helps, por exemplo. Rorem foi ao ponto de dizer que toda a música é «maricas», e isso porque há mulheres cuja produção musical parece mais masculina do que as dos heterossexuais **Chopin** e **Delius** e a música dos «gays» não tem,

necessariamente, de ser efeminada. Só Maggio referiu que a sua homossexualidade influencia directamente o que compõe.

Seja como for, estamos perante uma questão que ainda vai suscitar acesos debates. A bibliografia musicológica sobre o tema não se esgota: «Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology» de **Philip Brett**, **Elizabeth Wood** e **Gary C. Thomas**; «Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-century Music» de **John Gill**; «The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire» de **Wayne Koestenbaum**; «Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music» de **Richard Smith**...

00:22:40

Mais achas para a fogueira. Como considerar a música de **Walter Carlos**, o famoso compositor transsexual americano (autor das bandas sonoras de «Clockwork Orange» e «The Shining», de **Stanley Kubrick**) que, depois de operado, mudou o primeiro nome para **Wendy**? Tal como o seu corpo, transformado pela cirurgia plástica, a sua música é um artifício. A autora de «Switched-On Brandenburgs» e «The Well-Tempered Synthesizer» especializou-se na conversão electrónica de **Bach**. Têm sexo, os «clones» musicais?

00:22:55

Se o século XX é caracterizável pela pesquisa de novas possibilidades acústicas, o que explica o constante desenvolvimento da electrónica e dos equipamentos de som, assiste-se também à recuperação de instrumentos do passado. O escrúpulo de ouvir música antiga tal como ela soou originalmente tomou tais proporções que os mesmos princípios a ela aplicados conduzem as interpretações de partituras mais recentes na história. Hoje, faz-se questão que até as sinfonias do século XVIII sejam tocadas em instrumentos da época. Neste contexto, como entender as composições contemporâneas para cravo executadas por **Elisabeth Chojnacka**? A resposta não é fácil...

00:23:19

Além das abordagens tradicionais (**Carlos Paredes**) e historiográficas (**Pedro Caldeira Cabral**) da guitarra portuguesa, *«ainda ninguém tentou dar a este instrumento um significativo sopro do final do século XX»*, salienta o poli-instrumentista **Nuno Rebelo**, explicando os motivos que o levaram a desenvolver o projecto «Guitarra Portuguesa Mutante».

Trazê-la para a música de arte implica estabelecer-lhe novos parâmetros: desafinação (*«Afino a guitarra do modo que me apetecer antes de começar a tocar. Amanhã a afinação pode ser a mesma ou outra; não sei quais são as notas, apenas me interessa como soam nesse momento.»*); preparação (*«Coloco objectos vários entre as cordas, como no piano preparado de John Cage.»*); acrescentos (*«Consistem na aplicação de duas cordas extras e do metalofone de um piano de brinquedo. Posso também aplicar ferrinhos, chocalhos, pequenos pratos, kalimba, caixa de música, etc.»*); processamento (*«Através de aparelhos de processamento sonoro.»*); expansão (*«Com um sampler ligado a um sequenciador. Uso duas sequências: uma apenas com notas aleatórias e a outra com variações aleatórias de uma só nota nas diversas oitavas. Os "samples" são sempre feitos em tempo real durante a actuação, expandindo os limites da extensão do instrumento, ou seja, produzindo notas mais graves ou mais agudas do que as naturalmente disponíveis. A combinação sampler-sequenciador proporciona-me ainda a criação de bases sonoras sobre as quais posso tocar.»*); amplificação (*«Uso três microfones de contacto: um coloco-o no corpo da guitarra, outro no braço e o último na cabeça. Este sistema permite uma distribuição dinâmica das panorâmicas do estéreo.»*).

A guitarra é geralmente colocada numa mesa, na posição horizontal, e Nuno Rebelo toca-a com as mãos ou com diversos tipos de baquetas, limpadores de flautas, arco de violino e outros utensílios. *«Algumas peças têm uma execução bastante activa, com espaço livre para a improvisação, enquanto outras tentam criar um sistema no qual a execução se reduz ao estritamente necessário»*, concretiza.

00:24:31

A lenta evolução das nuvens de som criadas pelas orquestras de guitarras eléctricas de **Glenn Branca** poderia ser representada por um gráfico de curvas, um histograma por exemplo, ideal para medir tendências contínuas. Acontece, porém, que por mais «estática» e «não-desenvolvimentista» que seja uma peça musical, o tempo não pode ser alienado. A linha do histograma tem um começo e um fim: indica

uma permanência e, depois, corta. Por isso é que Branca achou por bem conceber as suas composições como labirintos, por onde o ouvinte se perde julgando que permanece na mesma direcção.

00:24:56

«Song X», com **Ornette Coleman**, e a sua interpretação de «Electric Counterpoint», peça assinada por **Steve Reich**, tinham sido as excepções num percurso sensaborão, apenas motivado pelas boas posições nos «charts». Lembrando-se, talvez, do impacto de «Metal Machine Music», registo em que **Lou Reed** se desdobrou há uma vintena de anos por «feedbacks» de guitarra, **Pat Metheny** abandonou o pop-jazz delicodoce que lhe é habitual e gravou um disco «atrevido»: «Zero Tolerance For Silence». Uma boa parte dos seus fãs sentiu-se defraudada e os protestos chegaram-lhe aos ouvidos. A sua reacção foi muito comentada nos meios musicais: através da Internet, o guitarrista pediu desculpa aos que compraram o álbum pensando que iam encontrar outra coisa e disse-lhes que, se o quisessem devolver, ele próprio os reembolsaria. Não fosse pouco depois lançar o triplo «The Sign of Four», com **Derek Bailey** e os percussionistas **Paul Wertico** e **Gregg Bendian**, onde volta a causar estragos aos ouvidos mais delicados (o «Sunday Times» chegou a afirmar que a música aí contida fazia o papel das paredes descolar-se e os dentes rangerem uns contra os outros...), e ficaria definitivamente conhecido por uma alcunha: Mr. Cobarde.

00:25:36

De onde vem o techno? Da música industrial, poderão alguns assegurar. Do krautrock, dirão outros. Nem uma coisa, nem outra: o primeiro tema electrónico com ritmos à desfilada («Pulsers») é de 1976 e o seu autor chamava-se **David Tudor**, pianista, manipulador de quinquilharia «lo-fi», compositor e intérprete de **Cage**. Mais uma vez, a música culta influencia a popular. Se **Bartok** imaginasse o que está a acontecer neste fim de século...

00:25:51

Regra geral, tudo parecia dar-lhe razão. Ouvimos batidas rock na introdução de «La Reine Verte» (1963), de **Pierre Henry**, composta para uma coreografia de **Maurice Béjart**, e «Laborintus 2»

(1978), de **Luciano Berio**, inclui passagens de jazz, protagonizadas por um contrabaixo dedilhado, uma bateria e uma secção de sopros que nem por um bocadinho suspeitaríamos serem do **Ensemble Musique Vivante**. Daí perguntarmos a nós próprios o que aconteceu para deixar de ser assim. A «grande música» desceu do pedestal?

00:26:02

Os compositores contemporâneos nunca souberam muito bem como lidar com a forma ópera, ou melhor, com a sua carga histórica, o peso da sua tradição e a especificidade dos símbolos que desde sempre a caracterizam. Vejam-se, por exemplo, os casos de **Philip Glass** e **John Adams**. Presume-se que foi, pois, com intuitos «explosivos» que dois responsáveis da Frankfurter Oper, **Heinz-Klaus Metzger** e **Rainer Riehn**, encomendaram a **John Cage** aquela que seria a sua primeira experiência no género - a série de «Europeras». Conhecendo-lhe a trajectória mas não compreendendo suficientemente bem o seu pensamento, julgaram que o americano iria ditar a definitiva ruptura com o passado, apresentando-lhes uma «anti-ópera». Foi, pelo contrário, uma sua celebração o que Cage propôs.

Em todos os seus tomos, e com formações menores ou maiores, a receita é igual: os cantores interpretam excertos de árias das mais diversas proveniências, os executantes passam velhos discos de 78 rotações em vitrolas ou intervêm com montagens de fragmentos de canto lírico em banda magnética, enquanto, lá pelo meio, **Yvar Mikkhashoff** (ele sempre) toca ao piano transcrições operáticas nunca coincidentes com os materiais cantados pelos solistas, utilizando sobretudo o «shadow playing», técnica inventada por Cage segundo a qual as notas devem ser apenas afloradas, como o esquisso de um desenho. Em suma: a superópera, a ópera das óperas.

00:26:49

«Não sei por que motivo inventaram o teatro do absurdo, se a ópera já existia» - **Ernest Krenek**.

00:26:53

Estreada em 1965, «In C», de **Terry Riley**, foi recebida como uma grande inovação, contendo as melhores características do

minimalismo no que aos processos técnicos e ao conceito estético dizia respeito. Vinte e cinco anos depois, em 1990, já quando o compositor refutava os princípios minimais, foi registada uma nova versão da peça, juntando a nata da nova música americana, designadamente os elementos do **Rova Saxophone Quartet** e do **Kronos Quartet**, o guitarrista **Henry Kaiser** e o percussionista **William Winant**.

O propósito da editora - a New Albion - foi mesmo o de fazer história. E tanto assim que se equiparou então a obra com outras compostas em dó ao longo dos tempos, como a «Overture nº 1» de **Bach**, a «Jupiter Symphony» de **Mozart**, o «Cello Quintet» de **Schubert** ou as terceira e sétima sinfonias de **Sibelius**. A prova definitiva de que não há inovação e audácia que não tenha sido, de alguma forma, induzida pelo passado?

00:27:22

Loren Mazzacane Connors é um dos mais interessantes guitarristas da actualidade e dos poucos que ainda mantêm uma abordagem de «mãos limpas» do seu instrumento, com pouco ou nenhum recurso a pedais de efeitos ou outros «gadgets». Situado algures entre os blues do Delta e o experimentalismo, ocupa um lugar à parte na actual cena americana da improvisação, longe de tendências e modas. A música, acha ele, *«deve ter sangue, não somente expressão ou sensualidade»*, e é preciso que *«haja conflito, que a música esteja em luta consigo própria»*. Quem diria, no meio de tanta aparente serenidade e equilíbrio...

00:27:42

A música sempre teve apetências circenses, e se a tentação para a palhaçada não é incomum entre os géneros populares, subjugados que estão à ditadura do espectáculo, também na música de arte vemos montar tenda: é o caso de **Rhys Chatham** com os concertos em que reúne cem guitarras eléctricas. Quer agora chegar às mil. Megalómano ou, apenas, fútil?

00:27:55

Charles Manson, personagem de ópera? Exactamente: **John Moran** «imortalizou-o», como se costuma dizer, numa ópera electrónica com elementos da «radio music» e influências do **Robert Ashley** de

«Perfect Lives»: «The Manson Family». Recorrendo a «samples» de canções dos **Beatles** e à voz do cantor rock **Iggy Pop**, o compositor procurou demonstrar que figuras do clã Manson como **Susan Atkins**, acusada do assassínio de **Sharon Tate**, e **Lynette «Squeaky» Fromme**, que mais tarde tentaria matar o Presidente **Gerald Ford**, são representativas *«dos mesmos arquétipos que se encontram na tragédia grega»*, enquanto personagens do espectáculo de massas em que a própria realidade mediatizada se tornou a partir da década de 60. Não pretendeu contar a história da seita, apenas mostrá-la como um sintoma, um índice cultural, elucidativo de um conturbado período da história americana. Talvez por isso, a obra depressa caiu no esquecimento.

00:28:22

«Na Califórnia, é mais fácil sucumbirmos aos nossos impulsos hedonísticos», disse certa vez **Ingram Marshall**, explicando a sua atitude face à música. E é assim que, se em «Fog Tropes» incluiu na composição a paisagem sonora marítima (ondas, vento, sirenes de nevoeiro), em «Alcatraz» explora até à saciedade as ressonâncias e reverberações da prisão de alta segurança onde esteve encarcerado o famoso **Al Capone**, hoje abandonada e quase em ruínas. E é assim que ouvimos as portas mecanizadas das celas como se fossem *«um coro de metal ecoando»*, para usar as suas palavras. O prazer que os americanos sentem em lidar com os seus fantasmas...

00:28:44

A história da música só lhe dedicou algumas linhas, mas **Yvan Wyschnegradsky** é um dos nomes-chave do microtonalismo. Nasceu em 1893 em S. Petersburgo, na Mãe Rússia, e morreu na capital francesa em 1979, aí emigrado desde os anos 20. Durante a sua vida, os melómanos parisienses só puderam assistir a dois concertos com obras assinadas por ele. Só muito recentemente a sua música teve plena aceitação. Desenvolveu uma técnica musical a que chamou de «ultracromatismo», consistindo na subdivisão do espaço sonoro em pequenos intervalos. Algo de muito semelhante ao que faziam, no início do século, os alemães que habitualmente são apontados como os pioneiros da música microtonal, **Willy Moellendorf e Jorg Mager**, que não conhecia. Como estes e como o checo **Alois Hába**, antecipou algumas das inovações do serialismo dodecafónico, a única «escola» que reconheceria, ainda que só depois de 1945, os seus processos construtivos.

Enquanto estes, com **Schoenberg** à cabeça, advogavam o atonalismo, Wyschnegradsky preferiu desenvolver os seus conceitos muito pessoais. Nas notas que escreveu para «explicar» o «Premier Quatuor à Cordes en Quarts de Ton Op. 13», composto entre 1923 e 24 e revisto em 1953, salienta que a sua música não é atonal, pelo facto de as suas peças começarem e terminarem com o mesmo acorde não transposto, «desenrolado» de forma quase cadencial, em «continuum», mas que também não é tonal, pois nenhum acorde de tipo dominante centraliza o todo sonoro.

Ao trabalhar com quartos de tom, o compositor obtinha um total de 24 notas e, portanto, quatro dós. Como não pode haver uma tonalidade quádrupla, a tónica do «Quatuor Op. 13» não é dada pelos dós tomados em conjunto ou por cada um deles em separado, mas por toda a região sonora compreendida entre o primeiro e o quarto dós, numa densidade de três quartos de tom. O aprofundamento deste cenário (com oitavos de tom, décimos de tom e por aí adiante, até aos limites do possível) levaria a uma situação de pantonalidade - a tónica seria todo o espaço musical audível. Só que o termo «pantonalidade» já não serve para designar com exactidão o que se verificaria nessas situações: Yvan Wyschnegradsky preferiu o de pansonoridade, para indicar que *«todo o espaço soa»*. A música como uma disciplina da metafísica, pois.

00:29:58

Convencional, senão mesmo conservador, com uma emocionalidade que nunca deslocou por completo do seu romantismo dos primeiros anos, esteticamente preso ao século XIX e muito influenciado por **Mahler** nas suas sinfonias, **Hans Werner Henze** foi, a partir dos anos 60, um activo militante de esquerda, acreditando mesmo na necessidade de uma arte socialista. Entendeu ele que a contradição em que vivia ficaria sanada se a sua música passasse a dedicar-se à causa dos trabalhadores, pelo que se decidiu por um *«teatro musical revolucionário»* que teve maior relevo em «Le Radeau de la Méduse, Oratorio Volgare Militare», uma homenagem a **Che Guevara**. Justificou-se ele: *«Não teria podido escrever esta peça da forma como o fiz se não tivesse colaborado estreitamente com o movimento revolucionário da Europa e, particularmente, da Alemanha, e não apenas em discussões de café. Desci à rua e participei em manifestações; estudei e trabalhei com os outros.»* Não foi suficiente, como seria de esperar...

00:30:32

Bem distinta foi a atitude do autor de «La Lontananza Nostálgica Utopica Futura», no seu propósito de fazer uma música que fosse *«tomada de consciência e modo de luta, de provocação, de discussão e participação»*. E tanto assim que **Luigi Nono** aderiu ao serialismo para - cito de «Revolutions Musicales», ensaio de **Dominique** e **Jean-Yves Bosseur** - *«pôr em causa os princípios fundamentais da composição musical e, em particular, da concepção do tempo»*, rompendo depois com essa tendência precisamente pelos mesmos motivos.

00:30:47

«Step Across the Border», de **Fred Frith**, é o que se pode chamar uma obra-prima da imperfeição. «Banda sonora» da longa-metragem com o mesmo título de **Nicolas Humbert** e **Werner Penzel**, trata-se de uma recolha de momentos musicais vários (ouvimos no disco o que também vemos no filme) em quartos de hotel, ensaios de camarim, «sound-checks», concertos e encontros de amigos durante viagens e «tournées» do músico pelo mundo, registados em condições técnicas geralmente muito deficientes. A música tem um carácter de ocasião, existe em bruto, é fragmentária, desmembrada, inconsequente. E é daí, precisamente, que lhe vem a força.

00:31:08

O que significa o termo «experimental», na verdade? Designa a música que se pratica fora dos circuitos de «vanguarda», que são habitualmente as «opera houses», as salas de concerto, os centros culturais e os auditórios universitários? Mas não é nestes espaços, precisamente, que se apresentam as obras para orquestra de **Pierre Boulez**, **Stockhausen**, **Berio** e **Luigi Nono**? Para ser considerada «experimental» deverá uma determinada música ser ouvida em galerias de arte ou em salas de teatro «off-off»? E quem são os denominados «experimentalistas»? **Cage**, **Charles Ives**, **Cowell**, **Cornelius Cardew**? Por que raio deverá Nono ser considerado «vanguardista» e Ives apenas um experimentador? O vanguardismo e o experimentalismo de fulano ou sicrano são medidos segundo alguma bitola de inovação? Dependem esses rótulos do reconhecimento ou não reconhecimento oficiais por

parte de instituições e de Estados? Para experimentar é condição exigida não ter diplomas e optar voluntariamente pela marginalidade?

Não se percebe. E no entanto... estuda-se John Cage nos conservatórios de todo o mundo e Henry Cowell já faz parte do «establishment» cultural norte-americano. Alice perdeu-se no país das maravilhas e não encontra o caminho de volta.

00:31:46

Carlos Zíngaro: *«Dei em tempos uma importância à ideia de vanguarda que hoje já não dou: a minha música tem demasiadas conexões com a vida contemporânea e com a tradição (ou melhor, com as tradições) para ser considerada vanguardista. Reivindico o meu direito à diferença, apenas. Sempre detestei essa situação de corrida, de concurso, de ver quem fica no carro-vassoura ou veste a camisola amarela. Se a regra é essa, prefiro ficar de fora...»*

00:31:59

«Voices in the Dark», de **Jacki Apple** com a colaboração de **Ruben Garcia**, **Anna Homler** e **David Moss**, é uma obra radiofónica sobre... a rádio. Diz ela: *«O cosmos é um arquivo áudio de informação difundida para as estrelas, repositório de histórias humanas (e outras, talvez) em que o tempo se dissolve e a linguagem se transforma em sinais.»* «Disinformation», projecto de **Joe Banks**. A captação e montagem de fenómenos atmosféricos como as tempestades magnéticas e a actividade solar (*«Cada estalido é o "flash" de um relâmpago algures na superfície da Terra»*, comenta), bem como das comunicações marítimas e de uma multiplicidade de emissões codificadas sem origem definida. «Findings» (*«descobertas»*), segundo o autor, e não composições musicais. Reside aí a diferença: Apple é uma artista áudio, Banks um ecologista sonoro. Que importa a este afirmar que «faz arte» se fazer é em si mesmo um acto criativo?!

00:32:18

A propósito ou a despropósito, cite-se o mui elitista **Pierre Boulez**: *«Explicar que a música é uma arte não faz falta, porque já todos o sabemos, mas dizer que é uma ciência sim, pois existe de facto uma ciência musical que atravessou os séculos e tomou formas diferentes. Não é uma ciência como a física; é de outro tipo, mas também é uma ciência, pois o conhecimento profundo da linguagem musical é necessário para o conhecimento adequado das grandes obras.»* E saber que **Joe Banks** não estudou música no IRCAM...

00:32:37

Em «Upper Air Observation», a flautista **Barbara Held** recorre a uma sonda de rádio de uso meteorológico e a gravações do sistema marítimo de navegação, confluindo numa *«poética da atmosfera terrestre entendida como metáfora do eu»*, nas palavras de **Carles Hac**. **Llorenç Barber**, sempre atento à música do seu tempo, chamou-lhe áudio-antropologia num «dossier» organizado para a revista «Voice».

00:32:50

«Eu, Nusrat Fateh Ali Khan, percorro o mundo de lés a lés, cantando o êxtase e levando para onde me leva o vento o nome de Alá e uma mensagem de paz.» Foi Alá que acabou por o levar...

00:33:00

«Para o ninja, o primeiro fim é transcender as leis da gravidade», justificou-se **Nam June Paik** quando organizou o espectáculo via satélite «One Meeting One Life». **John Cage**, **Allen Ginsberg**, **Joseph Beuys**, **Laurie Anderson**, **Philip Glass**, **Lou Reed**, **Merce Cunningham** e **Ryuichi Sakamoto** colaboraram no evento, que ligou as cidades de Nova Iorque, Paris, Seul e Tóquio e incluiu música, dança, poesia e fogo-de-artifício.

00:33:12

Alvin Curran: *«Uso o espaço e a geografia como inspirações para as minhas ideias musicais. Estou a criar um jardim, "The Magnetic Garden", que combina uma paisagem arquitectónica com sons emergindo de altifalantes enterrados no solo. Entre as minhas outras obras que utilizam grandes espaços incluem-se concertos de sirenes em portos de mar. Faço música com todos os tipos de sons - até pode ser com quartetos de cordas.»*

00:33:28

Também **Llorenç Barber**. Ficaram célebres os seus concertos para sinos de igrejas em várias cidades do mundo (até hoje cinquenta, em dez países), entre as quais Lisboa e Funchal. Todo o espaço urbano transformado numa imensa plateia...

00:33:38

Uma cerimónia budista e um ritual confuciano, vozes captadas na Cidade Proibida e rãs de Zhuhai ouvem-se ao longo de «Beijing Suite», o tema principal de «Biombos», CD gravado pelos portugueses **Telectu** na China. Mais do que uma paisagem sonora, estes elementos constituem uma presença viva: a da cidade de Pequim. Não são ambientais porque centralizam a progressão da peça musical e lhe dão nome. Uns têm proveniência religiosa, os outros são mundanos, mas todos surgem como «visões sónicas» - aquilo a que o compositor e arquitecto-urbanista espanhol **Pedro Elías** chama *«derivas»*.

00:33:58

Luigi Nono: *«Uma composição muda com o espaço. Cada execução num outro espaço significa uma outra composição.»* Como assim?

00:34:05

«Piéces Pour Standards et Répondeurs Telephoniques», intitula-se uma desconcertante compilação de mensagens telefónicas, da autoria de compositores/intérpretes e artistas sonoros como **Nicolas Collins**, **Paul De Marinis**, **Lê Quan Ninh**, **Paul Lovens**, **Albert Marcoeur** e **Jerôme Noetinger**, entre outros. Uma colecção de curiosidades? Nada disso: antes o entendimento da música enquanto instância socialmente útil. O mote da edição é o mesmo que **Erik Satie** aplicou para a sua «Musique d'Ameublement»: *«Habituámo-nos a fazer música nas ocasiões em que a música não tem qualquer propósito. Pela minha parte, quero estabelecer uma música feita para satisfazer as necessidades utilitárias.»*

00:34:27

Real e virtual, actuação no momento e interacção «live» com registos previamente montados, estiveram na base do espectáculo levado à cena por **Joseph Celli** no Festival With No Fancy Name, em Nova Iorque, com o título «Video Ears Music Eyes». Cada executante (**Jin Hi Kim**, **Brian Johnson**, **Ulrich Krieger**, **Malcolm Goldstein** e o **Grupo de Musica Folklorica del Peru**) interpretou uma peça do compositor em interacção com X canais de vídeo fisicamente presentes em outros tantos televisores dispostos no palco. Assim, o público via e ouvia o músico ao vivo e, simultaneamente, os

seus duplos electrónicos, numa desdobragem esquizóide de linhas e desenvolvimentos, tudo se envolvendo na mesa de mistura. A subversão da performatividade, portanto...

00:34:57

«O teatro está convosco / Vocês estão dentro dele», sugere **Alfred 23 Harth** em «Sweet Paris». Acompanhado pelos **Popular Mechanics** de **Sergey Kuryokhin**, por **Lars Rudolph**, **Stephan Wittwer**, **Peter Kowald**, **Paul Lovens**, **Steve Beresford** e **Ferdinand Richard**, o saxofonista alemão é não só o solista e o compositor, mas também o encenador. A peça foi registada numa estação do metropolitano de Paris, um local público e de passagem que, por natureza, é propenso à festa dos sons. *«O Metro é o único verdadeiro teatro anarco-socialista do mundo»*, referiu o músico.

00:35:16

O primeiro passo dado por **Victor Nubla** e seus companheiros foi transformar o bairro de Grácia, em Barcelona, num *«laboratório experimental»*. Conhecido pelo seu histórico pendor anarquista e pelo forte associativismo civil que aí se encontra, o bairro tem 11 salas de cinema, a maioria exibindo filmes de autor, numerosos estúdios de gravação, galerias de arte, teatros e centenas de bares com música ao vivo. A partir daqui o fundador do grupo **Macromassa** viu a possibilidade de criar uma ampla rede de intercâmbios com outras cidades e regiões do Velho Continente, visando *a «superação do isolamento dos artistas»*. No primeiro Forum Europeu de Música Experimental, realizado no final de 1996 em Copenhaga, um colectivo de músicos de vários países animado pelo entusiasmo de Nubla votou uma proposta que se tornaria na primeira «Declaração da Música Experimental Europeia» de que há registo.

Lê-se nesse documento, por exemplo: *«Este tipo de música questiona certezas formais, dá corpo a novas formas estéticas e prevê um mundo mais humanizado»; «permite a diversidade dos povos europeus»; «oferece às novas gerações formas de expressão cultural mais activas e criativas, em detrimento das formas passivas de consumo»; «tem carácter transnacional e contribui para a formação de uma nova cultura transeuropeia»*. Como música experimental, consideraram-se no encontro todas as expressões provenientes do jazz, do rock, da pop, da música

erudita contemporânea ou da folk que, *«em determinado momento, chegaram a território de ninguém, o da experimentação»*.

00:36:02

Afirmou-se na Imprensa portuguesa que, a partir dos **Suicide**, *«rock e arte experimental são conceitos disjuntivos»*. O que queria o autor da afirmação dizer com isso? Talvez o contrário do que lemos, pois neste grupo seminal rock e experimentalismo encontravam-se como raramente aconteceu, até à data, nas áreas em que os seus fundadores, **Martin Rev** e **Alan Vega**, se movem. Tal é verdade, inclusive, quando este último resolveu dedicar-se a uma espécie de «rockabilly electrónico» que a muitos desiludiu. A frase citada terá mais pertinência, sim, se a aplicarmos de forma generalista: o rock e a experimentação ignoram-se mutuamente. Esta foi uma excepção - tão idealista como as outras, é claro, pois voltou tudo à mesma.

00:35:25

Visão cageana de dois músicos ligados ao rock e apostados na experimentação sonora, **Rafael Toral** e **João Paulo Feliciano** (**No Noise Reduction**): *«A tecnologia actual esforça-se por fazer desaparecer o ruído, mas o que nos interessa é fazer desaparecer a ideia de ruído. Há uma maneira de o conseguir, que é prestar atenção. Quando se presta atenção aos ruídos que nos envolvem, eles deixam de ser ruídos, são sons como quaisquer outros, e podem, como tal, ser organizados em formas musicais.»*

Esclarecedor é, aliás, o que eles dizem sobre a sua relação com o autor de «Silence»: *«Cage não é incompatível com o rock, embora o seja com a maior parte do rock que se faz.»* De resto, os No Noise Reduction interpretaram uma peça de **John Cage** na Galeria Graça Fonseca, em Lisboa, servindo-se, tal como o compositor fizera com **Marcel Duchamp**, de um tabuleiro de xadrez.

00:35:54

Ainda que fosse público e notório o seu desagrado pelo rock, que acusava de ser ritmicamente pobre, **John Cage** compreendeu-o melhor do que muitos compositores da nova música e até se interessou por algumas das suas características. *«O rock é como um rio que tudo transporta no seu caudal»*, disse. A ninguém espanta, pois,

que alguns nomes do rock e da pop music tenham aceitado incluir a «banda sonora» da exposição «Il Suono Rapido delle Cose», patente ao público na XV Bienal de Veneza (1993) e, posteriormente, a compilação de homenagem «Caged/Uncaged». **David Byrne**, **Debbie Harry** (ex-**Blondie**), **Jello Biafra** (do grupo **Dead Kennedys**), **Richard Hell** (sob o pseudónimo **Ars Hell and Mutt**), **John Cale**, **Joey Ramone** (vocalista dos **Ramones**), **Lee Ranaldo** (**Sonic Youth**) e **Lou Reed** são alguns deles.

00:36:18

«Worlds of If» era o nome de uma revista de ficção científica que o flautista **Robert Dick** lia na juventude, hoje remetida para alguns, raros, alfarrabistas dos Estados Unidos. É também o título de um dos seus mais interessantes trabalhos discográficos. *«A noção de que tudo - absolutamente tudo - pode acontecer é o que aprecio mais na F. C. Tento transmitir essa ideia à minha música»*, afirma. E é assim que, nesse álbum, «If» se inspirou no tão celebrado «Forbidden Planet», «Eye in the Sky» alude a uma novela de **Philip K. Dick** e «Steambird» tem tudo a ver com «A Whiff of Madness», de **Ron Goulart**, um dos mais curiosos autores do género.

00:36:42

Saber que o compositor e pianista **Anthony Davis** se casou com a escritora de ficção científica **Deborah Atherton** pode levar a conclusões precipitadas quando deparamos com um curioso volume da sua já bem preenchida discografia intitulado «The Ghost Factory». Mas não, não se trata da adaptação de uma novela da sua mulher. Davis inspirou-se, isso sim, num desenho do seu filho de oito anos (na altura, 1988) em que as pessoas se transformam em fantasmas sem sequer precisarem de morrer primeiro, tal como a personagem de **Kafka** que se metamorfoseou num escaravelho e o «herói» de um conto de **Philip Roth** que, de repente, descobriu ser... um seio de mulher.

00:37:03

Para todos os efeitos, **Anthony Davis** sempre teve uma fixação particular por assombrações. Disse ele, numa ocasião: *«Não toco*

apenas para as pessoas que estão aqui e agora; toco para as gerações passadas, para aqueles que morreram.»

00:37:13

Já sabíamos que os dotes vocais da «pintora de sons» **Joan La Barbara** não parecem deste mundo, dadas as suas surpreendentes capacidades multifónicas e a impressão de que não precisa de respirar enquanto canta. Acontece que uma das suas peças de resistência se intitula, muito sugestivamente, «October Music: Star Showers and Extraterrestrials». Ouvimos e não acreditamos: ululações impossíveis de imaginar, glissandos estonteantes, melopeias atonais, nada, enfim, de muito humano.

00:37:30

David Simmons introduz ao longo de um tema influenciado pelo gamelão do Bali, «Kebyar Leyak», declarações de pessoas que dizem ter contactado com extraterrestes, retiradas de programas televisivos sobre ovnis. Algumas delas defendem mesmo que seres de outros planetas se encontram entre nós, disfarçados, para melhor estudarem a espécie humana. A ideia surgiu quando um amigo balinês lhe contou da ocasião em que o primeiro televisor chegou à sua aldeia. Toda a população se reuniu para ver aquela caixa espantosa em que as imagens se moviam. Quando voltaram para suas casas foram «atacados» no caminho por fantasmas («leyak») que eram, nem mais nem menos, do que as figuras antes vistas na TV.

00:37:52

Em «Book of Days» (o filme e a obra musical), **Meredith Monk** conta-nos a história de uma rapariga da Idade Média que tinha alucinações com automóveis e o bulício de Nova Iorque. Em «Atlas», espectáculo de dança e performance com música ao vivo, a personagem central é uma mulher viajada que, um dia, decide parar e criar raízes num só sítio, apenas se preocupando com o dia-a-dia da sua vida. O fantástico deu lugar a uma variante do «dirty realism»? Nada disso. Um espectáculo mais recente, «The Politics of Quiet», esclarece-nos o que mudou nas perspectivas da cantora e dançarina: ao imaginário da velocidade e da vertigem próprio deste fim de século, contrapõe a lentidão com que os corpos se deslocam no

espaço e a quietude das vozes, assim reproduzindo o ritmo de vida que antecedeu o desenvolvimento das urbes. Na sua utopia da naturalidade das coisas e dos homens, inspirada em **Rousseau**, não cabem delírios de maravilha nem efabulações doentias. A nova Monk não é melancólica nem obcessiva, apenas procura reconstituir a identidade (pessoal, colectiva?) que a loucura reinante destruiu. Não foi isso que tentaram sem sucesso os «hippies» e os profetas da new age?

00:38:34

Em 1974, o escritor **Philip K. Dick** teve uma estranha visão, reveladora do seu estado mental e emocional na altura. Contou ele que uma luz cor-de-rosa foi «disparada» contra a sua cabeça, resultando na formação de imagens fosfénicas e em alucinações de tipo místico. Tudo isso ele anotou em «Valis», um dos seus derradeiros livros, escrito em 1982. Cinco anos depois, **Tod Machover** resolveu fazer uma adaptação operática desta novela e estreá-la por ocasião do 10º aniversário do Centro Pompidou, em Paris. Com cantores/actores, «video-wall», instalação de luzes e electrónica, a ópera inclui partes do «Parsifal» de **Wagner** (a grande paixão musical de Dick) e vai da tradição do género ao rock.

Tal como no texto que lhe deu origem, em «Valis» a personagem de Dick divide-se em duas: ele próprio e Horselover Fat, o seu alter-ego. De facto, «philip» quer dizer em Grego «aquele que ama os cavalos» («horse lover») e «dick» em Alemão significa «fat». Na versão em Inglês da obra, lançada em disco, é **Patrick Mason** quem se encarrega dos dois papéis. Ouvimos e pensamos: o que mais atrai nesta criação? O imaginário da F. C. (um género dito de «evasão», não o esqueçamos) ou os delírios da loucura? E até que ponto, vendo bem, não terão estes domínios a ver um com o outro? Por algum motivo **Edgar Morin** utiliza a designação «homo sapiens-demens»...

00:39:20

A arte dos loucos, a infantil e a dos povos «primitivos» (onde esta ainda existe no globo, como a de certos índios amazónicos ou de tribos africanas não tocadas pela civilização ocidental) influenciou os **Osso Exótico** na sua opção de fazer uma música que *«não seja o resultado*

de um condicionamento formal». A crítica «mainstream» portuguesa é óbvio que não entende tais subtilezas, pelo que os classifica com o epíteto - para ela pejorativo - de «vanguardistas». Coisa que eles não são, pois é um retrocesso à elementaridade do acto de criar sons o que pretendem. *«Partilhamos uma visão mais poética do que técnica da música»,* afirmam **Patrícia Machás** e os irmãos **David** e **André Maranha**.

00:39:45

Com três anos, **Minga** é a nova coqueluche do noise japonês. Sentam-na no palco, rodeada de bonecas e brinquedos aos quais ligaram microfones de contacto, e a menina entusiasma-se com os sons que vai criando e elementos dos **Boredoms** ou dos **00100** «tratam» na mesa de mistura. A sua estreia em público fez-se aos dez meses apenas e a febre tem sido tal que até o vocalista **Yamatsuka Eye**, conhecido internacionalmente pelas suas colaborações em discos dos **Naked City**, gravou um tema a ela dedicado que se intitula «Eye Love Minga». Será que a mãe da criança ouviu durante a gravidez as caixinhas de música de «Musik im Bauch» («Música na Barriga»), obra esquecida de **Stockhausen**?

00:40:12

Hoje conhecida como uma das intérpretes vocais preferidas de **John Cage**, o primeiro encontro de **Joan La Barbara** com o autor de «Song Book» foi tudo menos pacífico. A cantora assistiu a um concerto seu em Berlim e ficou arrepiada. No palco, os músicos corriam de um lado para o outro e, em vez de tocarem, discutiam entre si. Uma confusão. No fim do espectáculo, aproximou-se de Cage, que estava rodeado de fãs, e disse-lhe de rompante qualquer coisa como: *«Com todo o caos que há lá fora, porque é que você lhe junta mais?»* Os amigos do compositor reagiram mal e ela achou melhor afastar-se. Até que sentiu tocarem-lhe no ombro e ao virar-se deu de caras com o próprio Cage, que a tinha seguido e lhe disse: *«Talvez quando voltar lá para fora as coisas já não lhe pareçam tão caóticas.»*

00:40:37

Há erros que dizem mais do que muitas evidências. No livro «Ruínas: a música de arte no final do século», referi-me ao grupo de free rock **Étage 34** identificando-o com o nome de um dos seus mais interessantes discos, «Exorde». Não é muito difícil encontrar a razão desse lapso: a palavra «exorde» (em Português: exórdio, preâmbulo) caracteriza muito bem a música tocada pelo trio do guitarrista **Dominique Répécaud**. Nada mais natural, pois, do que confundir o conteúdo com a forma, a música com os músicos... *«Todo o nome é a afirmação de uma certa qualidade ou propriedade»,* salientou **Jacques Thomas** em «La Divine Proportion et L'Art de la Géometrie».

00:41:08

Nem sempre é assim. *«A arte deve ser pública e os artistas anónimos»,* diz a máxima anarquista. E a verdade é que, contra o fulanismo e a tendência para a idolatria na música actual, muitos músicos entenderam por bem «apagar-se» relativamente à sua obra. Os discos sem qualquer indicação de nome ou título na capa são esclarecedores quanto a estas intenções, como acontece sistematicamente com as edições da Table of the Elements. Mas há outros casos: até há data, por exemplo, nunca se soube quem são os elementos que constituem o grupo **Residents**. Os holandeses **The Ex**, pelo seu lado, só dão a conhecer os primeiros nomes, fazendo segredo dos apelidos. Outros preferem esconder-se por trás de pseudónimos, como **Buckethead**, que na Imprensa aparece sempre com uma máscara branca e um balde enfiado na cabeça. A nova vaga de techno music rege-se igualmente pelo anonimato, recusando-se os seus praticantes a serem fotografados ou filmados.

00:41:40

Frederic Rzewsky será sempre conhecido pelas suas 36 variações para piano solo do tema «El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido», interpretado pelos **Quilapayun** nos anos quentes da resistência ao militarismo ditatorial latino-americano. «The People United Will Never Be Defeated» não foi apenas uma homenagem a **Allende** por parte de um compositor que se identificava como comunista: tornou-se o símbolo de um idealista sonho de mudança na pátria do capitalismo internacional, os Estados Unidos, depois da qual todas as revoluções seriam possíveis na face da Terra. Só mais tarde Rzewsky descobriu que o povo está sempre dividido e é facilmente vencido.

00:42:00

«Sooner or Later» é uma obra de referência definitiva no que respeita ao «sampling». **Bob Ostertag** gravou as palavras de dor e raiva de uma criança de 11 anos que enterrava o seu pai, morto pelos soldados de **Somoza** durante o levantamento popular de 1980 em El Salvador, e trabalha-as até ao irreconhecimento. A carga emocional mantém-se inalterada, contudo, assim provando que há expressão mesmo quando se entra em situações de abstraccionismo sonoro. Essa mesma gravação é reutilizada em «Voice of America» e misturada com canções revolucionárias latino-americanas, noticiários dos EUA e declarações de políticos americanos. Dois documentos impressionantes de jornalismo musical...

00:42:22

Para desmistificar o Estado-nação, o teclista **David Weinstein** teve em «Icetralia» uma ideia inédita: juntou os hinos da Islândia e da Austrália num só. A peça está incluída no primeiro volume da compilação «A Confederacy of Dances», que reúne registos ao vivo feitos na Roulette de Nova Iorque. Por estas e por outras é que **Keith Rowe**, improvisador de inspiração socialista, aponta a justaposição como a principal característica da música dos nossos dias.

00:42:37

Ainda que a sua intervenção nos **AMM** se caracterizasse, sobretudo, pela tonalidade, assim contribuindo para os intrigantes contrastes deste grupo britânico, não deixa de estranhar que **Cornelius Cardew** tenha composto no início da década de 70 uma série de peças para piano que em nada correspondia às inovações da música que escrevia ou improvisava. Ouvimos «Piano Music», com interpretações suas, de **Andrew Ball** e **John Tilbury** a quatro mãos e ainda de **Andrew Bottrill**, e não podemos deixar de abrir a boca: o autor maoísta do ensaio «Stockhausen Serves Imperialism» regressa aos pianismos amaneirados do século passado. **Chopin** serves the revolution...

00:42:51

Animismo? Eis o que disse o compositor e pianista catalão **Carles Santos** sobre o seu instrumento: *«Com o Bosendorfer, além de dispor de teclas suplementares para os harmónicos, posso estabelecer um diálogo, pois contesta-me, é potente e preciso de ter cuidado para que não me domine.»* Algo de muito semelhante afirmou o seu conterrâneo **Agustí Fernández**: *«Eu escuto o piano e ele escuta-me a mim. O piano está vivo e eu também. Entre os dois passa-se qualquer coisa.»*

00:43:08

Gordon Monahan está obcecado com a fisicalidade do som. Além de explorar até ao limite a mecânica do piano, procura aplicar-lhe os fenómenos eólicos, estudando a fundo a engenharia dos fluidos. Começou pelo vento e passou depois a experimentar o fogo, a água a ferver e a água corrente - de um rio, por exemplo -, sempre com a utilização de arames que transmitem as suas vibrações às cordas do instrumento. Os concertos deste experimentador de possibilidades sonoras são sempre ao ar livre e dispensam intervenção humana.

00:43:20

Questionado sobre as suas recentes parcerias com pianistas (**Geri Allen**, **Joachim Khun**) depois das muitas décadas em que os ignorou, **Ornette Coleman** foi peremptório: *«No seu livro sobre o cérebro e as relações deste com a criatividade, "Cosmic Thinking", Rudolf Steiner defende que, se a cultura ocidental deseja realmente avançar, tem de reagir contra a ditadura do piano. Para mim, isso não significa que tenhamos de o pôr de lado - os outros instrumentos é que devem estar em igualdade com ele.»*

00:43:39

Em 1819, **Richard Bury** patentou um piano cujos martelos percutiam vidro e não cordas metálicas. No início do século, **Thaddeus Cahillis Telharmonium** concebeu um instrumento com teclado de piano que gerava os sons electricamente, por dínamos. Toda a história do piano moderno e contemporâneo é a história dos esforços para lhe alterar ou aumentar as capacidades mecânicas e sonoras. A partir dos anos 20, **Henry Cowell** utilizou o seu interior e desenvolveu técnicas inéditas para a execução musical: *«A qualidade tonal produzida pelos punhos é diferente daquela que os dedos proporcionam»*, assim justificou

ele as suas abordagens pugilísticas. **Conlon Nancarrow** deu uma nova vida às velhas pianolas dos «saloons» de «cowboys», «compondo» rolos e rolos de papel perfurado. **John Cage** «preparou» o piano, prendendo os mais estranhos objectos às cordas e assemelhando-o a uma orquestra balinesa de gamelão ou a um grupo de tambores africanos. Já no início da década de 60, **Ben Johnston** «inventou» o piano microtonal, com 88 diferentes «pitches» e quase sem oitavas consonantes, afinando o instrumento de modos não convencionais.

Na última década do século, **Nick Didkovsky**, **C. W. Vrtacek** e **Steve MacLean** avançaram com outra variante: o piano virtual. Nenhum deles é pianista - a sua música é criada exclusivamente em computador. Depois de todas as experimentações «físicas» feitas com este instrumento, hoje faz-se música para piano sem... piano, tal como o «pianista psicotrópico» de **Philip K. Dick**.

00:44:35

Sakis Papadimitriou, músico grego da área da improvisação com referências no minimalismo e na tradição helénica, sentiu a necessidade de escrever um livro em que põe a claro a sua prática musical. O título nem podia ser diferente: «O Outro Piano». Apoiado pelas esclarecedoras fotos de **Aris Georgiou**, expõe as suas técnicas de ataque, refere-se longamente à exploração a que procede do corpo do instrumento e dá conta das deformações do timbre pianístico que tenta por meio de artefactos vários. Não é uma cartilha, mas parece-se muito com um manual. No reino das maiorias, até as músicas ditas «alternativas» encontram forma de se reproduzirem...

00:44:54

Metamorfoses do piano

1. Em «Mantra», de **Karlheinz Stockhausen**, o som do piano é «transformado» por meio de «ring modulators» até parecer um instrumento eléctrico. Na peça, cada nota tem uma duração, uma intensidade e um valor rítmico próprios, consistindo numa associação de «imagens sonoras» livres mas, ao mesmo tempo (!), rígidas, um método a que o compositor chamou de «Fórmula». O título «Mantra» alude à passagem do segredo da meditação do guru para os seus discípulos, ou seja, da «fórmula» para os ouvintes, um exemplo do egocentrismo deste autor.

2. Na composição «Litanies du Feu et de la Mer», **Emmanuel Nunes** procura *«revelar»* o piano em vez de se *«servir»* dele, num corpo-a-corpo em que, segundo a sua própria descrição, o instrumento se recusava a evidenciar a sua corporeidade sonora mas era o único veículo possível para o *«mundo de harmónicos»* que imaginou.

3. «Jeux», de **Gyorgy Kurtag**, é uma colecção de aforismos para piano, ou melhor, de caligrafias traçadas no tempo que leva a rabiscar um simples movimento, num ritmo que o compositor qualificou de *«orgânico»*. Assim, no seu entender, o *«espaço percorrido»* por cada aforismo transforma-se em tempo musical, com uma gestualidade própria que remonta às pulsações do corpo. Trata-se, pois, de miniaturas, caracterizadas pela sua extrema delicadeza, como «L'homme Est Une Fleur». Advoga ele, no prefácio desses diários musicais: *«Utilizemos todos os nossos conhecimentos e as nossas recordações ainda vivas da declamação livre, do "parlando-rubato", da música popular, do canto gregoriano e de tudo o que a prática da música improvisada criou.»*

4. Depois de «Voyage», baseado no Livro dos Mortos tibetano e criado com as técnicas de montagem da música concreta, **Pierre Henry** evoluiu para situações de electroacústica de que «Le Livre des Morts Egyptian» é paradigmático, com as suas manipulações de filtros, moduladores em arco ou selectores de frequência. Obra para piano e estúdio (o do IRCAM), foi intenção do seu compositor elaborar um *«texto sonoro»*, por meio de uma escrita *«voluntariamente abstracta»* que só aquele instrumento lhe poderia garantir, devido às suas características percussivas, de glissando e tremolo.

5. Em «Ein Kinderspiel», **Helmut Lachenmann** «reinventa» o piano colocando-se na posição de uma criança que o está a descobrir e vê as suas múltiplas possibilidades de forma lúdica. As ideias de base utilizadas ao longo das sete partes desta peça são elementares mas, na sua extrema simplicidade, colocam questões sonoras incomuns. É a todo um outro modo de ouvir que nos obriga, designadamente no que respeita à produção de «overtones».

6. «Vikings of the Sunrise», composição de **Stephen Scott** baseada em relatos de navegação no Oceano Pacífico que remontam há 1500 anos, tem uma particularidade: um único piano é tocado por dez intérpretes, os elementos do **Bowed Piano Ensemble**, sem que as teclas sejam

alguma vez utilizadas. Fios de «nylon» e de crina, pinças, arcos de violoncelo e magnetos servem-lhes para obter os resultados pretendidos.

7. **Chris Burn** é um improvisador «sui generis». Distanciando-se da tradição pianística da livre-improvisação, regressa a **Henry Cowell** e daí parte para situações dificilmente catalogáveis. Em «Music For Three Rivers» prepara o piano ao mesmo tempo que toca, colocando no seu interior pequenas percussões e não simples objectos, ao contrário da generalidade dos «preparadores». Nas suas mãos, o instrumento é quase monofónico, à maneira de **Thelonious Monk**, pois concentra-se numa gama muito específica de sons, só a largando quando acha que está suficientemente explorada. O seu objectivo é muito claro: *«Reduzir o piano a um objecto.»*

00:47:17

Afirmaram os **Osso Exótico** há uns anos: *«Achamos, como Walter Benjamin, que na arte a reprodução mecânica conduz à perda de aura. Não queremos que a nossa música perca a aura.»* Apesar disso, gravaram discos e utilizaram bandas magnéticas e «samples»...

00:47:26

Não deixa de surpreender, a candura de **Stockhausen**: *«A originalidade da criação musical está a ser destruída pela comunicação de massas.»* Como se, nas metrópoles ocidentais, pudesse ainda haver originalidade...

É curioso, aliás, que **Steve Reich** e **René Lussier** tenham tido a mesma ideia, o primeiro em «Different Trains» e o guitarrista quando concebeu «Le Trésor de la Langue». As falas de pessoas entrevistadas na rua determinam, num caso como no outro, as frases musicais e dobram-nas em «melodias discursivas». Se isso é notável na peça de Reich, ouvir **Charles de Gaulle** dar vivas ao Quebec livre no disco de Lussier, com os instrumentos a duplicarem as suas entoações vocais, é uma experiência particularmente emocionante.

00:47:53

Disse **Steve Reich**, numa ocasião: *«Toda a boa música nasce da música popular da sua época.»* Talvez fosse por pensar assim que compôs «City Life», onde reconhecemos ritmos hip-hop, mas a verdade é que a obra não é muito interessante.

00:48:00

Já com uma longa existência, o **Maciunas Ensemble** (assim baptizado em homenagem a **George Maciunas**, um dos expoentes da arte fluxus) interpreta continuamente - mas sempre de modo diferente - a mesma peça: «Music For Everyman». Recentemente, a formação dirigida pelo holandês **Paul Panhuysen** buscou a colaboração de um colectivo de... canários, a **Grand Kanary Band**. Música interespécies...

00:48:20

Sabia-se do interesse de **John Zorn** em glosar musicalmente o lado obscuro das culturas do mundo, mediante referências directas («Elegy», dedicado a **Jean Genet**, e «The Grand Guignol», inspirado em **Sade**, o Divino Marquês) ou indirectas, como foram os casos de «Leng Tch'e», composição que «ilustra» algumas das imagens de tortura mais terríveis da história da fotografia, tiradas na China do início do século, e «Naked City», do seu grupo com o mesmo nome, marcado pelo cinema policial de série B. Com «Kristallnacht», alusão ao genocídio dos judeus, deu início ao seu militantismo em prol daquilo que denominou *«radical new jewish culture»*. Através das suas próprias criações musicais - com o projecto **Masada**, por exemplo, cruzando jazz e melodias klezmer - ou iniciando uma nova colecção na editora de que é ideólogo, a Tzadik, tem procurado retratar uma forma hebraica de fazer música que é, afinal, tão estranha e esotérica quanto o seu fascínio pelo sado-masoquismo.

A filosofia que abraça desde então - 1992, com estreia no Festival Art Projekt de Munique - é uma espécie de fundamentalismo judaico de extrema-esquerda, provocatório o quanto baste e, segundo alguns, até excessivamente. Zorn não se coibiu de insultar o público alemão que, no referido festival, assistiu ao seu concerto. Em «Intifada», tema de um álbum publicado pela Tzadik, **Elliott Sharp** acusou o governo israelita de animosidade política contra os palestinianos. O paradoxo é evidente, como também se pode verificar no catálogo daquela etiqueta, que vai do grupo rock «yiddish» **Kletka Red** ao **Richard Teitelbaum** de «Golem», dois nomes entre vários que nada têm de comum.

00:49:14

Interrogou-se **Duchamp**, em entrevista conduzida por **Pierre Cabanne** e publicada em livro («Ingénieur du Temps Perdu»), porque

«têm *os artistas tanta obstinação em querer deformar*». A resposta ninguém lha deu, mas a questão é pertinente. Senão oiçamos as versões de temas assinados por **George Gershwin** e **James Brown** como «Rhapsody in Blue» e «Please, Please, Please» pela mão dos americanos **Residents**, distorcidas, deturpadas e desfiguradas, mas, estranho!, em nada alteradas nos seus aspectos melódico e rítmico.

00:49:26

Ed Osborn elegeu como seus principais instrumentos os altifalantes. O que significam práticas como esta? Que a música dos nossos dias já não lida apenas com a geração de novos sons ou a reprodução de outros previamente existentes, mas também com o aproveitamento dos que eram considerados «parasitas».

00:49:38

Jorge Lima Barreto, autor de «Música e Mass Media», crítico e co-fundador dos **Telectu**:

• *«A música, hoje, não pode ser apartada das outras artes. O ouvido nada é sem os demais sentidos. Foi por isso que o arquitecto, artista plástico e compositor de música electrónica Nicholas Schofer, que preconizava envolvimentos eróticos para as suas criações, pensou na edificação de um centro de erotismo onde se ouvisse música.»*

• *«A arte não tem em si mesma uma ideologia, mas há uma filosofia da arte que reage às ideologias dominantes e, nesse sentido, se pode chamar anarquista. O exemplo maior de uma estética anarquizante ainda é o filme "Hurlements Pour le Marquis de Sade" de Guy Debord, com imagens de nádegas acompanhadas por gritos.»*

• *«Qualquer músico popular é tão erudito quanto uma Maria João Pires. Carlos Paredes, por exemplo, é um erudito no que respeita ao seu instrumento e às formas de conceber música para guitarra portuguesa. Se verificarmos bem, ele e a pianista clássica têm um mesmo índice de cultura musical, relativizada na medida dos seus percursos pessoais.»*

• *«Quando se fala em músicas para minorias, não se quer dizer que essas músicas se destinam a uns poucos, e sim que existe pouca afluência para elas. Não é a mesma coisa. A razão de ser dessa fraca afluência encontramo-la no próprio fenómeno da música de massas. Consiste esta na planificação da distribuição colectiva e, se tudo está determinado à partida, o que não surge em conformidade é, pura e simplesmente, excluído.»*

• *«A improvisação ganhou novas implicações com o aproveitamento da tecnologia, designadamente os computadores, os samplers, os instrumentos MIDI. Lidamos, agora, com toda uma nova noção do tempo: os "loops", as sequências, as estruturas memorizadas pelas máquinas vieram transformar radicalmente os parâmetros a que estávamos habituados. As vias a seguir são, de qualquer modo, as abertas pelo Art Ensemble of Chicago, que estabeleceu as actuais perspectivas da improvisação, e por nomes como Alvin Lucier, John Cage e Pierre Schaeffer, que conceberam a música não como uma gramática organizada mas um conjunto de objectos sonoros.»*

00:50:50

Jim Thirlwell (Foetus), autor do elucidativo «Steroid Maximus: Gondwanaland»: *«Gosto de fazer com as máquinas coisas para as quais elas não foram destinadas. Adoro experimentar. Uso os "samples" como utensílios composicionais, deixando que os ritmos internos de cada um giram ideias. É óptimo samplar Penderecki.»*

00:51:01

Os suíços **Voice Crack** (**Andy Guhl** e **Norbert Moslang**) seguem os princípios expostos em «Cartridge Music», de **Cage** com **David Tudor**, e aplicam-nos à improvisação e àquilo a que eles chamam, em Inglês, «cracked everyday-electronics». E do que se trata? De simples «gadgets» electrónicos de utilização comum, como certos componentes de transistores, gira-discos e electrodomésticos, telecomandos de carrinhos de corrida, brinquedos de corda, bonecas falantes, teclados Casio baratos, circuitos eléctricos, tudo o que esteja ao alcance da mão, possa ser adaptado aos fins do duo e, quando se amplifica, adquira características sonoras completamente distintas das originais. A coisificação do fazer musical ou mera «bricolage»?

00:51:43

Pierre Bastien, francês, introduz uma outra variante: monta estranhas armações com peças Meccano que «seguram» ins-

trumentos musicais étnicos de variada proveniência (alaúde chinês, kora, sanza, lira da Etiópia, bendir, angklung, etc.) e junta-lhes motores de velhos «pick-ups» e peças mecânicas simples que accionam os instrumentos. Depois, senta-se com o público, para ver e ouvir o que acontece, ou pega no contrabaixo e na corneta e acompanha os seus «robots». Diz ele: *«Gosto dos primeiros passos do génio moderno, das invenções descritas por Júlio Verne ou imaginadas por Raymond Russel que ainda estão por concretizar.»*

00:52:09

Publicou discos com títulos curiosos como «Metallurgie I» e «Realité de Automation», montou os «servomecanismos» expostos no Museu de Lyon, em França, tem uma produção teórica que ronda os temas da «materialidade objectiva do ruído» e as relações do futurismo italiano e do construtivismo russo com a realidade contemporânea e cultiva interesses que vão muito para além da música, como a história das vanguardas, a arquitectura ou o cinema.

Nas suas actuações ao vivo, realizadas geralmente em fábricas e espaços colectivos, utiliza sons de máquinas industriais, como turbinas de barragens, dínamos de centrais eléctricas, compressores de estaleiros. Considera-se um compositor político, mas não é panfletário. Muito se falou do seu concerto na antiga fábrica da Fiat em Turim, Itália, construída pelo arquitecto **Giacomo Matte-Truco** nos anos 20. **Jean-Marc Vivenza** na primeira pessoa:

- *«O meu trabalho consiste em reapropriar, no plano da radicalidade, a herança bruitista que o concretismo não integrou, procurando no tumulto sonoro da indústria as forças, as energias, as capacidades dinâmicas capazes de encarnar o sonho futurista, aquelas mesmas que foram interrompidas pela repressão das experiências da vanguarda soviética pelo comissário da cultura Lounatcharsky e pela identificação com o fascismo dos futuristas italianos, com Marinetti à cabeça, obrigando Russolo a exilar-se.»*
- *«A fonte teórica bruitista-plástica de Russolo, Vertov, Gastev e Pratella não foi desenvolvida com consequência. Na época em que Russolo convidava os artistas a apreender os ruídos das cidades ainda não existia suporte de fixação. Só mais tarde surgiram o magnetofone e a banda magnética.»*
- *«Os meus materiais de base são autênticos sons industriais. No estúdio, realizo um longo trabalho de escuta, selecção, modificação e montagem, até chegar a uma composição sonora. Os ruídos de origem industrial têm uma energia muito forte, pelo que é preciso amestrá-los sob pena de nos tornarmos seus escravos.»*
- *«Para mim, as perspectivas revolucionárias avançadas pelas vanguardas continuam a ser de uma extrema originalidade e pertinência para o mundo em que vivemos. É possível reactivar uma música de carácter bruitista declarado. Ainda que, forçosamente, seja uma estetização, uma representação ou uma teatralização da relação histórica dominante/dominado tal como era vivida no início do século. Então, Gastev podia de facto dizer: "Só a revolução proletária nos conduzirá a uma arte nova e combativa. Uma arte de furor maquínico..."»*
- *«O criador e o auditor bruitistas encontram-se necessariamente numa posição de voyeurismo, que chega mesmo a ser perversa.»*
- *«O ser humano é um animal enfraquecido, um animal frágil e que sempre precisou de próteses. A máquina é uma prótese extraordinária. Já Marx dizia que a charrua transformou mais a História do que muitas revoluções.»*
- *«As minhas concepções sonoras e as minhas criações são herdeiras das técnicas de montagem do cineasta Dziga Vertov, como podemos ver em "Trois Chants sur Lénine», de 1934. As suas imagens invertidas, fracturadas e sequenciadas encontram-se no que eu faço.»*
- *«O caos industrial e o ruído são a verdadeira expressão, a verdadeira linguagem e a verdadeira voz de que dispõem as classes trabalhadoras, a manifestação subconsciente do seu poder revolucionário.»*

00:54:14

Defendia **Husserl** que os impulsos criativos de cada indivíduo são movidos pelo seu inconsciente cultural. Não chega: é preciso que haja predisposição e intencionalidade. O casal **Julie** e **Keith Tippett**, ela cantora, ele pianista, faz questão em caracterizar as suas improvisações estruturadas com a «verdade» (subjectiva, necessariamente) dos arquétipos musicais do ser humano. Exclamou a primeira: *«Durante toda a vida procurei a minha alma "étnica" e sinto que estou quase a encontrá-la.»*

00:54:34

O Festival Music'Halle, realizado em Blois, França, é a resposta a uma constatação: a de que certas músicas de hoje se aproximam

«das mais velhas músicas do mundo». Foi assim que aí decorreu em 1989 um histórico encontro entre **Evan Parker** *e* **Carlos Zíngaro** com os irmãos **Artza**, tocadores bascos de txalaparta. Um esclarecimento: txalaparta não é o nome de um instrumento, mas de um som, produzido há muitas centenas de anos pelo batimento vertical de paus (apenas segurados e deixados cair) sobre troncos suspensos horizontalmente.

00:54:50

Dominique Regeff introduziu a sanfona - instrumento medieval caído em desuso - na canção ligeira, no folk-rock, no jazz e na improvisação experimental. Tendo em conta as limitações técnicas deste antepassado do violino, estranha a sua capacidade de adoptar linguagens múltiplas, o que este francês ainda mais evidencia integrando-se em encontros de músicos provenientes das mais diversas culturas. O Music'Halle é um deles...

00:55:02

A partir da década de 70, **Don Cherry** interessou-se pelas músicas do mundo e muito em especial pelas de África e do Oriente. *«Comecei a querer tocar com instrumentos feitos à mão. Quis que a música fosse uma experiência orgânica, uma parte natural da vida com a qual eu acordasse todas as manhãs. Apeteceu-me tocar com algum mestre indiano ou um pastor de ovelhas que pegasse na flauta e me acompanhasse»*, recordou já no final da sua vida. Numa visita ao Mali interessou-se pelo doussoun'gouni, espécie de guitarra utilizada pelos caçadores, e juntou-o aos seus instrumentos habituais, o trompete de bolso, o piano e as flautas de madeira que foi coleccionando ao longo das suas viagens. O resultado está bem patente nos álbuns «The Eternal Rhythm Orchestra», «Relativity Suite» e «Orient», bem como nos três títulos mais tarde publicados pelo trio **Codona**, que integrou juntamente com o também já desaparecido **Colin Walcott** e com **Nana Vasconcelos**.

00:55:39

Poucos cruzamentos da nova música com alguma forma de tradição foram tão felizes como «La Doctrina de los Ciclos», registado no âmbito de um «workshop» na cidade de La Paz, Bolívia, em 1985. Os dois grupos reunidos para o efeito, a **Orquestra Contemporanea de Instrumentos Nativos**, especializada na família das flautas, e o

Ensemble Madera Viva, quinteto de guitarras e percussão, foram constituídos por alunos e professores daquele seminário. A música é indubitavelmente inovadora e experimental, mas preserva a sonoridade pré-hispânica dos Andes, tal como hoje nos é permitido conhecê-la. Os elementos de uma e outra proveniências diluem-se de tal modo entre si que se torna difícil, senão mesmo impossível, verificar as suas respectivas origens. Como chamar, então, a este tipo de realizações? Será que o termo «neo-tradicionalismo», já por alguns avançado, tem validade? Uma questão em aberto...

00:56:21

São de seda as cordas do komungo, cítara coreana que descende do chinês gu qin. **Jin Hi Kim**, a executante que introduziu o instrumento nas músicas de arte universais, tem um curioso nome: em Português, significa Princesa Dragão de Ouro. Nem ela podia chamar-se de outra maneira, tendo em consideração que o komungo é um instrumento masculino e ela uma das suas poucas praticantes femininas na actualidade, senão a única. Curioso instrumento, aliás: é considerado meditativo e místico, sendo inclusive objecto de estudo no ensino confuciano. A sua afinação é pentatónica e tem inflexões microtonais. Os cinco tons que lhe servem de base estão relacionados com os cinco elementos (ar, água, fogo, metal, madeira) e as cinco direcções (Norte, Sul, Este, Oeste e Centro) da sabedoria coreana.

Jin Hi não quis ficar presa à tradição e isso começou por ser uma reacção contra a sociedade patriarcal instituída pelo confucionismo. Parceira habitual de **Joseph Celli**, parte da música antiga da Coreia para o desenvolvimento de novas técnicas e linguagens sem que, neste processo, tenha de proceder a grandes cortes ou rupturas. Entre as fronteiras do silêncio e dos «shigumse» (tons vivos), nome dado às ornamentações, ela segue uma linhagem de mulheres-xamãs que se perde no tempo e na memória ritualística do seu povo. Com uma diferença: *«Não mantenho uma pulsação, gosto de tocar com uma grande variedade de timbres. Gosto de ser irregular.»*

00:57:13

«Nós, ocidentais, dizemos que a música se fundamenta no bater do coração. Na Coreia, acham que a sua base é o ciclo da vida. Para todos os efeitos, a música coreana tem os tempos mais lentos do mundo. Tanto

assim, que o conceito de harmonia não existe por lá.» A afirmação é de **Joseph Celli**, estudioso das músicas asiáticas e compositor/intérprete/improvisador particularmente interessado na expansão da sintaxe sonora dos instrumentos. O piri, «oboé» coreano, encontra-se entre os seus utensílios de trabalho. *«O meu interesse pelos instrumentos orientais não se destina a replicar os grandes mestres dessas tradições, mas a tentar criar a minha própria tradição nesses instrumentos»*, refere.

00:57:39

Disse em tempos **Peter Knight**, violinista do grupo de folk-rock **Steeleye Span** e antigo elemento dos projectos **Moiré Music** e **Drum Orchestra** de **Trevor Watts**, onde se cruzavam a música africana - do Gana sobretudo -, o jazz, o rock, a tradição céltica e elementos do minimalismo (no primeiro caso, pelo menos): *«O violino africano é o mais antigo que se conhece. Os materiais com que é feito existem desde sempre - madeira, crinas de cavalo, pele de cobra ou de lagarto. Os exemplares mais velhos que foram encontrados não tinham arcos por perto, o que poderá querer dizer que só mais tarde este começou a ser usado. Até então deviam utilizar-se uns "sticks", alguma espécie de baquetas. Era um violino muito percussivo, muito rítmico, tal como o que eu procuro introduzir na música que toco com Trevor.»*

00:58:02

Acha o clarinetista e saxofonista **Louis Sclavis** que a improvisação *«não define nada»*. Oiçamo-lo: *«Pode haver maior proximidade entre Ligeti e um improvisador do que entre dois executantes de música improvisada.»*

00:58:10

Causou surpresa o interesse de **Don Byron** pela música judaica, mas, quanto a isso, o mais celebrado clarinetista de jazz americano da actualidade só faz um comentário: *«Tanto pior se alguns pensam que eu sou um negro bizarro.»*

00:58:19

Diz **Guy Klucevsek** sobre o seu estilo impossível de categorizar: *«Limito-me a trabalhar com elementos que vêm da canção ou da música de dança. O que faz com que não seja "folk music" é o facto de eu*

utilizar técnicas clássicas e de vanguarda.» Burocratas da música, abstenham-se...

00:58:38

Muhal Richard Abrams não gosta que colem à sua música o carimbo «free jazz». *«Não há nada de livre quando estou num palco. Controlo totalmente o que se passa»*, assegura ele. Até **Charles Gayle**, apesar de ser considerado um dos arautos do presente revivalismo free, deita tudo por terra com uma dúvida: *«Não sei se alguma vez experimentei a liberdade absoluta.»*

00:58:51

Para **Cecil Taylor**, improvisar é apenas *«treinar os sentidos»*... **Steve Lacy** não anda longe: *«Através da complexidade, pretendo chegar à máxima clareza e à simplicidade.»*

00:58:57

Também em Portugal, os conceitos relativos à improvisação e à liberdade musical são os mais díspares e, por vezes, até contraditórios. O trompetista **Sei Miguel**, por exemplo, toca uma música que herda as principais características do free jazz mas é planificada ao pormenor, dependendo de estruturas fixas, quando não mesmo repetitivas.

00:59:09

Conta-se que, num concerto em Wuppertal, na Alemanha, **Peter Brotzmann** se esteve nas tintas para a não amplificação de alguns dos instrumentos dos músicos com quem tocava e enfiou o micro para dentro do saxofone, abafando tudo o mais com a mesma incontida violência das suas prestações ao lado dos **Borbetomagus** ou no grupo **Last Exit**. Presente nessa sessão, **Takehisa Kosugi**, conhecido pela sua forma contida e delicada de tocar, não teve outro remédio senão guardar o violino e ir-se embora. Por estas e por outras, há quem acuse Brotzmann de ser «fascista».

Com trabalhos que têm como títulos sugestivos «Machine Gun» ou «Die Like a Dog», a atitude de «botas cardadas» do saxofonista tem tudo a ver com o seu assumido, público e acintoso alcoolismo. O «whisky», para Peter Brotzmann, é o símbolo maior da sua rebeldia e da «masculinidade» da música que toca. Foi por isso, aliás, que se fez foto-

grafar diante da montra de um loja de bebidas com o seu filho **Caspar** - guitarrista noise igualmente agressivo e arrogante - para a capa de «Last Home». O álcool, «última morada» da música pretensamente livre?

00:59:43

Quando **Charles Gayle** surgiu na cena do jazz, fez-se gala de ser um sem-abrigo. Agora é uma estrela e presença habitual em festivais dos dois lados do Atlântico. Saído das ruas da sua Nova Iorque natal, passou a viver entre hotéis e aviões. Ou seja, continua a não ter casa, tanto quanto se sabe. Não dispor de espaço próprio é ter todo o espaço do mundo, como já alguém defendeu? *«Quando toco, procuro derrubar as paredes que me cercam»*, disse o saxofonista para explicar a sua sonoridade possante e muito mais.

00:59:56

Ornette Coleman 1: O pioneiro do free jazz acredita na primazia do indivíduo e na possibilidade de um mundo perfeito, modelado no tipo de relacionamentos humanos proporcionados pela música. As suas ideias assemelham-se mesmo ao transcendentalismo de **Henry Thoreau** e **Ralph Waldo Emerson**. É ele quem afirma, no entanto: *«Não devemos intelectualizar a música... É apenas em termos de reacções emocionais que eu posso julgar se consigo, ou não, chegar onde pretendo.»*

Ornette Coleman 2: Aqueles que apreciaram a contribuição dos **Master Musicians of Jajouka** em «Dancing in Your Head» não se surpreenderam demasiado. Ornette tem, decididamente, o gosto pelas culturas tradicionais do mundo não ocidental. Grande parte do público que assistiu ao seu concerto no Festival de Jazz de São Francisco, em 1994, é que não se lembrou disso: o saxofonista (e também trompetista e violinista) convidou uma «troupe» dirigida pelo «moderno primitivo» **Fakir Musafar** a pendurar-se com ganchos presos ao corpo, como os velhos faquires indianos. Quando o «performer» espetou a primeira agulha no rosto de uma colaboradora ouviram-se gritos na sala e várias pessoas correram para a saída.

Ornette Coleman 3: Um velho sonho seu concretizou-se finalmente em 1997 - actuar em concerto com o filósofo desconstrucionista **Jacques Derrida**. Moveu-o um propósito, *«ligar os territórios da comunicação.»* O encontro deu-se em Paris e não foi muito bem recebido.

Parte da assistência assobiou o autor de «Marges de la Philosophie» e isso - concluiu o próprio Derrida em conversa com **Philippe Carles** publicada na «Jazz Magazine» - talvez por considerar que *«o jazz deve ser uma experiência não contaminável pelo discurso, excluindo toda a palavra e toda a análise»*. Ornette é que não se preocupou com essas primeiras reacções e levou a colaboração adiante.

Ornette Coleman 4: *«Toquem o que sentirem - não importa o quê. Toquem o vosso pensamento, a ideia que têm na cabeça. Fujam do que é conveniente.»*

«Há uma lei na música que toco, mas é uma lei que posso mudar quando estiver farto dela.»

Ornette Coleman 5: A «revolução» harmolódica que protagonizou não tem grande mistério. Em vez de mudanças de acordes, baseia a sua música em linhas melódicas, interpretadas em tons não temperados. *«Acorde é um nome dado a sons que não têm qualquer necessidade de serem nomeados»*, ironiza...

Ornette Coleman 6: Afirmou-se muitas vezes que é um péssimo violinista. Para ele, no entanto, «tocar bem» nunca foi uma prioridade. O seu objectivo é mesmo não poder tirar de um instrumento os sons de que estamos à espera. Se com o saxofone alto já não pode ter esse tipo de abordagem, por o conhecer demasiado, o trompete e o violino servem-lhe, precisamente, para não produzir sons que possam ser tomados como «belos». Passados mais de 30 anos de actividade, continua estranhamente a não saber dominá-los - ou pelo menos finge que não. Mantém-se no essencial aquilo que **Serge Daney** assinalou em 1966, com especial perspicácia: *«Ornette Coleman representa o homem contra os seus dons, a música contra o dom musical.»*

Ornette Coleman 7: Radicalismo? *«Já me aconteceu tocar uma única nota durante o dia inteiro e tentar descobrir quantos sons diferentes podia tirar dela. Continuo ainda à procura do som mágico.»*

«Não há erro em música, apenas maus sons.»

01:02:25

Com pés e cabeça

A «nova música improvisada» não é mais do que a reinvenção do universo da cultura oral, própria das sociedades sem Estado, livres, do princípio dos tempos. Pode **Evan Parker** contar agora que começou a improvisar em 1966 com o fito de inventar algo que soasse como a

música do século XXI (preparava então a banda sonora de um filme inspirado em «Fahrenheit 451» de **Ray Bradbury**, cuja acção decorria muito para lá do ano 2000), mas a verdade é que, sem o saber, voltava ao passado mais remoto de que se pode ter memória.

Talvez por isso, a concepção de liberdade da improvisação é, acima de tudo, uma procura e uma reconstituição do que já houve mas se perdeu. O experimentalismo que lida privilegiadamente com o chamado «tempo real» tem, assim, uma dúbia condição: a descoberta do novo é (quase) sempre um reencontro com os fundamentos da produção sonora. Atente-se, por exemplo, na guturalidade do canto de **Sainkho Namtchylak** e nas quase animalescas interjeições do clarinete contrabaixo de **Vinny Golia**.

São muitos os músicos que se remetem ao silêncio quando questionados sobre a razão de ser das suas opções. Como qualquer objecto cultural, a música improvisada é directa ou indirectamente ideológica, mas não é, ela mesma, ideologia: a ideologia da improvisação (musicológica, estética ou semiótica) e a improvisação não são a mesma coisa. A música é uma linguagem-objecto, nela tendo lugar, com igual importância,a técnica e a expressão. À semelhança de todas as demais criações humanas, cumpre uma função social; no caso, ser ouvida. O processo de audição só se completa quando aquele que escuta estabelece nexos, significados, deduções - curioso, quando se sabe que um som é, à partida, a-significante.

Posso fazer de uma determinada peça diversas leituras, mas não substituir a intenção do improvisador (um compositor «instantâneo», não o esqueçamos) pela minha interpretação como ouvinte, se com este termo referir alguém que apenas se senta no sofá diante de um par de altifalantes. Só me é permitido transformá-la ou adaptá-la se agir sobre a música enquanto músico, mesmo que não o seja formalmente - os samplers, as mesas de mistura e os processadores de sinal permitem-me isso, mesmo que não tenha formação académica. A audição «activa» é o primeiro passo da criação musical. *«Faço música por inadvertência»,* confessou o improvisador electroacústico **Marc Pichelin** numa entrevista.

Não há linguagem-objecto que não tenha a sua correspondente metalinguagem: a música é inseparável do pensamento musical, ainda que tudo os distinga. Vendo de outro modo: «matéria» e «espírito» não se excluem. **Hegel**, **Marx** e as correntes filosóficas que defenderam a

preponderância de uma ou de outra enganaram-se: é o «espírito» que dá sentido à «matéria»; é a «matéria» que realiza o «espírito».

Poderá uma música ser ela mesma metalinguagem? Sim, desde que perspective criticamente a linguagem-objecto que lhe serve de base, como acontece nas músicas que recorrem ao «sampling». Seja como for, a maior das metalinguagens musicais é a musicologia, elaboração teórica e analítica que estuda evoluções e tendências, inter-relaciona, contextualiza, destrinça e cataloga. Conta-se entre as ciências sociais e humanas, adopta mesmo as suas metodologia e epistemologia, mas tem um carácter acentuadamente mítico. E porquê? Não nos iludamos: mais do que uma ciência, é ideologia, ou seja, um conjunto justificativo de noções e valores. O «mito» da improvisação é a restituição aos primórdios do fazer musical e sua projecção para o futuro imediato, aquele que está sempre em vias de ser realizado através da imaginação do improvisador. **Dominique Petitgand** não tem razão, pois, quando afirma que a improvisação *«é o presente».*

É mítico todo e qualquer discurso falado e escrito que faça uma abordagem empírica de determinada realidade, só não sendo mítica a realidade propriamente dita. A improvisação não concretiza necessariamente uma mitologia, o que eu digo sobre a improvisação sim. Só não é mítica a escrita musicográfica, aquela que incide sobre a disposição dos dedos no teclado do piano, as posições da língua na palheta do saxofone, o encadeamento das notas, as dinâmicas, etc.

A verdade, porém, é que nenhuma escrita pode ser exclusivamente técnica, acabando por incluir aspectos enformados pela subjectividade. A música, mesmo a mais «ornamentada», nunca adjectiva, não precisa de qualificar - é apenas qualitativa. Só a escrita sobre música junta ao que nela é substantivo - aquilo que se ouve - a noção experimentada da qualidade, um juízo. Ora, ajuizar sobre uma música implica que ela passe do «medium» sensorial para a racionalidade. Nada diferencia a improvisação das músicas notadas neste particular, mesmo tendo em conta a sua grande fisicalidade (o jazz, música essencialmente improvisada, deve a sua designação a uma corruptela do verbo calão «to jass», fornicar, o que já quer dizer tudo).

Na improvisação (nela pelo menos), é o processo de percepção da música que marca aquilo que se vai pensar dela. O pensamento não foge à influência da sensibilidade, torna-se, isso sim, libidinoso. É precisamente o erotismo da criação no momento, mesmo quando controlada

ou regulada por normas bem precisas, que faz da improvisação uma atitude libertária. A improvisação é nómada, não reconhece bandeiras nem fronteiras. E quando, acidentalmente, o faz, não é por muito tempo. Nas suas numerosas interpretações de «My Favourite Things», **John Coltrane** obedecia a uma estrutura muito concreta, mas a fluência semântica dos seus solos transbordava como um rio em altura de cheia, tal como escutámos depois nesse hino à liberdade que é «Ascension».

Algo de semelhante pode ocorrer num texto musicológico sobre improvisação, com a escrita a derramar-se pelas «brancas» da página, tal como imaginaram **Gilles Deleuze** e **Félix Guattari**. Verifica-se, porém, que a maior parte do discurso crítico e teórico nada tem a ver com o seu objecto. *«Toda a palavra é fascista»,* dizia **Roland Barthes** sobre a tentação da escrita para deturpar. De facto, o que se escreve dificilmente corresponde àquilo que é. O homem que raciocina a partir da realidade tende a dominá-la e a domesticá-la.

Que fazer, então? O mesmo de sempre: ver onde pomos os pés.

Índice

Aviso ao leitor 7

Parte 1
David Lynch encontrou uma orelha no jardim 9
Onde se fala sobre a música de hoje como um composto de partes discerníveis, à semelhança das actuais concepções do corpo.

Parte 2
Por trás, através e adiante 27
Música a metro 29
Sobre os compositores que fazem música «à medida» sem se limitarem a ilustrar.
Arte cinética 33
A música em integração com outras formas artísticas.
O olho de Marilyn 36
Considerações sobre a vídeo-arte, a televisão e os «videoclips» do grupo rock Marilyn Manson.
Voltar ao princípio 40
O pioneirismo de Ernesto de Sousa na arte multimédia portuguesa e internacional.
Operação rizoma 43
A música, as «imagens-sons» e os conceitos de Paulo Raposo.
O galho e a libélula 46
Notas sobre um espectáculo de dança e música com Elsa Wolliaston e Steve Lacy.
Estranhos frutos 47
O teatro-dança-«performance» de Pina Bausch.
Apontamentos de motricidade humana 49
Ideias e interrogações a propósito da associação da música com o movimento.
Em todos os lados 55
O instalacionismo na perspectiva da Het Apollohuis e da Surge Gallery.

Uma questão de atitude 62
A «performance» na actividade do músico, poeta e artista visual José Oliveira.
Gysin «playback» 64
Os tributos musicais de Steve Lacy e Ramuntcho Matta ao poeta Brion Gysin.
Elogio da ambiguidade 66
As utilizações da poesia por parte da Mike Westbrook Orchestra.
Sem palavras com 67
A utilização da palavra e do sentido para lá das línguas estabelecidas, de Anna Homler aos Machine For Making Sense, passando por Fatima Miranda.
Superpop limão 72
As equivalências da pop art conceptual de Leonel Moura com o hip-hop e o acid jazz.

Parte 3
O tempo é uma bruxa velha 75
Introdução 77
Os exemplos do fado e da música tradicional japonesa como músicas que o tempo «esculpiu».
I
Ser ou não ser popular 81
Sobre a indefinição das fronteiras entre as músicas populares e de «alta cultura» e as práticas musicais de fronteira.
II
A falsificação da história 85
Dois temas em análise: o filme de Robert Altman «Kansas City» como exemplo da presente deturpação histórica do jazz e a «moda» revivalista do free jazz.
III
O sonho da toupeira 92
Tese sobre o posicionamento de Jim O'Rourke no eixo de duas «recuperações» musicais, o krautrock e o minimalismo, e sua reformulação em novas práticas.
IV
Uma vez só não basta 95
O «sampling», a utilização de gira-discos e a manipulação de fitas como formas de reciclagem musical.
O processo Negativland 102
Sobre a proibição de «U2».
David Shea: o homem-orquestra 104
Música solar 106
Retrospectiva da obra de Asmus Tietchens.
V
Da efemeridade 109
A efemeridade da música e o tema da morte em «Release From Tension», de Carlos Zíngaro.
VI
Regresso ao presente 112
Revisitação de dois universos musicais do passado que ainda interessam ao presente, designadamente os de Kurt Weill e do grupo Area.

Parte 4
O que nós andámos para aqui chegar 117
Caminhos e utopias da música do século XX.
Metamorfoses do piano 158
Exemplos de ultrapassagem das capacidades «naturais» de um instrumento, de Stockhausen a Stephen Scott.
Com pés e cabeça 171
Reflexões a propósito da escrita sobre música.

Agradecimentos a

Júlio Sequeira, José Manuel Ferreira, Carlos Raimundo, Moutinho Pereira, Marco Santos, Mário Rocha, Joaquim Nunes Paes, Carlos Zíngaro, Paulo Somsen, Pedro Santos, Luís Freixo, Isabel Alves, Jorge Lima Barreto, Rui Neves, Maria Emília Correia, Orlando Leite.

Jornalista e crítico de música, Rui Eduardo Paes desenvolveu a sua actividade em variadíssimas publicações - "Diário de Lisboa", "Blitz", "O Independente", "Diário de Notícias", "Expresso" e "JL", entre outras - e é o autor do livro "Ruínas: a música de arte no final do século", também com a chancela da Hugin. Especializado nas músicas experimentais e de "vanguarda", inclui as artes performativas na sua área de interesses, sendo um dos fundadores da Bolsa Ernesto de Sousa, destinada a incentivar os artistas multimédia portugueses.

ISBN 972831056-0
9 789728 310561 >